



Meno istorija ir kritika 8  
Art History & Criticism 8

**ERDVĖS IR LAIKO REPREZENTACIJOS MENE.  
PASAULĖVAIZDŽIAI, DISKURSAI, ARTEFAKTAI  
REPRESENTATIONS OF SPACE AND TIME IN THE ART.  
WORLDVIEWS, DISCOURSES, ARTIFACTS**



## **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 akademija / 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 Sugera (Jogailaičių universitetas, Lenkija / Jagiellonian University, Poland)

Prof. Ph. D. Bronius Vaškeľis (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.

## I. ERDVĖLAIKIS NAUJŲJŲ MEDIJŲ MENE SPACETIME IN THE MODERN MEDIA ART

*Rimantas Plungė*

Erdvės ir laiko dimensijos sampratos pokyčiai šiuolaikiniuose sociokultūriniuose kontekstuose: teorinės įžvalgos ir modeliai / 6

The Transformations in the Conceptions of the Space and Time Dimensions in Contemporary Socio-Cultural Contexts: Theoretical Insights and Models

*Gintautas Mažeikis*

Apgręžtas erdvėlaikis ir jo funkcijos šiuolaikiniame mene: Rimanto Plungės koliažai / 23

*Détourned* space-time and its functions in contemporary art: collages of Rimantas Plunge

*Tomas Pabedinskas*

Peržengiant akimirkos ribas: humanistinis pasaulėvaizdis Vilniaus šiokiadienių fotografijose / 39

Beyond the Limits of Moments: Humanistic Worldview in the Photographs of Vilnius' Weekdays

*Shaun Camp*

Zones of Interrogation: Borders and Space for Intervention / 46

Apklauso zonos: intervencijos ribos ir erdvė

*Remigijus Venckus*

Veidrodžio atspindžio teoriniai aspektai kino imersijos koncepcijoje / 56

The Theoretical Issues on the Mirror Reflection at the Concept of Immersion

## II. LAIKO DIMENSIJOS ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE TEMPORARY DIMENSIONS IN CONTEMPORARY LITHUANIAN THEATRE

*Ina Pukelytė*

Text and Time Dimensions in the Contemporary Theatre Discourse / 67

Tekstas ir laiko dimensijos šiuolaikiniame teatro diskurse

*Edgaras Klivis*

Sovietinio režimo reprezentacijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre: *kritinės atminties* link / 74

Representation of the Soviet Regime in Contemporary Lithuanian Theatre: Towards *Critical Memory*

*Rūta Mažeikienė*

On Anti-Mimetic Acting: The Legacy of Modern Acting Theories in Contemporary Performance / 85

Apie antimimetinę vaidybą: modernistinių vaidybos teorijų palikimas šiuolaikiniame teatre

*Martynas Petrikas*

(Ne)artimas miestas: lietuviškos erdvės problema šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 93

Distant City: Issue of National Space in Contemporary Lithuanian Theatre

*Jurgita Staniškytė*

Tarp naujojo realizmo ir mito: dabarties versijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 102

Between New Realism and Myth: Visions of Contemporary Society on Lithuanian Theatre Stage

### III. LIETUVOS KULTŪRINĖS ATMINTIES ARTEFAKTAI ARTIFACTS OF THE LITHUANIAN CULTURAL MEMORY

*Lina Preišegalavičienė*

The Interaction of Memory and the Interior in the Interwar Kaunas Living Spaces (1918–1940) / 111

Atminties ir interjero sąveika tarpukario Kauno gyvenamųjų patalpų interjeruose (1918–1940)

*Vytautas Levandauskas, Nijolė Taluntytė*

Lithuanian Old Brick Size Variations over Time / 131

Lietuvos senųjų plytų dydžių kaita laiko tėkmėje

#### VARIA

*Laima Šinkūnaitė*

Klemensą Čerbulėną prisimenant / 151

In memoriam of Klemensas Čerbulėnas (1912–1986)

*Linara Dovydaitytė*

Apie dabarties istorijos rašymą / 157

About the writing of today's history

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 161

I. ERDVĒLAIKIS  
NAUJŪJŪ MEDIJŪ  
MENE

SPACETIME IN THE  
MODERN MEDIA  
ART

**Rimantas PLUNGĖ**  
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

## ERDVĖS IR LAIKO DIMENSIJOS SAMPRATOS POKYČIAI ŠIUOLAIKINIUOSE SOCIOKULTŪRINIUOSE KONTEKSTUOSE: TEORINĖS IŽVALGOS IR MODELIAI

**Reikšminiai žodžiai:** laikas, erdvė, vieta, žmogaus vystymosi ekologija, antropocentrinis erdvėlaikio pobūdis, laikas ir erdvės transformacijos sociokultūriniame kontekste.

### ĮVADAS

Šiuolaikinė postindustrinė visuomenė žengia į naują vystymosi etapą, kuris suteikia naujų visuomenės ir asmens raidos perspektyvų, tačiau tuo pat metu transformuoja ir pamatinius pasaulio suvokimo atributus. Viena vertus, kultūros, visuomenės tyrėjams tai kelia naujų iššūkių, bet, kita vertus, suteikia naujų, netikėtų tyrimo perspektyvų. Konceptuali postmodernizmo eklektika plinta įvairiose mokslo šakose, kuria tarpdisciplinines metodologines perspektyvas, leidžiančias giliau patirti žinomus realybės reiškinius. Žmogaus ir aplinkos ekosistema nuolat transformuojasi veikiamą globalizacijos, urbanizacijos, kultūros virsmų, socialinio gyvenimo pokyčių ir skaitmeninių-informacinių sistemų plėtros. Laiko ir erdvės, kaip vieno svarbiausių aplinkos dimensijų, suvokimas, samprata ir interpretavimas taip pat kinta, todėl šio straipsnio tikslas yra įvertinti laiko ir erdvės tyrimo ir interpretavimo galimybes socialiniame ir kultūriniame kontekstuose. Šiuolaikinėse socialinėse kultūrinėse teorijose erdvės ir laiko sampratos transformacijos aptariamos įvairiais aspektais. Svarbiausi iš jų, kurie ir bus pateikiami straipsnyje, būtų tokie:

1. Laiko ir erdvės apibrėžtys aplinkos psichologijos, kultūrologijos, žmogaus (humanistinės) geografijos ir žmogaus vystymosi ekologijos kontekstuose;
2. Erdvės vartimo vieta, dinamikos pagrindiniai

bruožai, chronosistemos kiekybiniai ir kokybiniai požymiai;

3. Erdvės ir laiko antropocentriškumas žmogiškosios geografijos požiūrio perspektyvoje;
4. Erdviniai gebėjimai ir erdvės pažinimo ypatumai; architektūrinių, defektyvių (mitologizuotų), intymių erdvių patyrimas.

Analizuojant asmenybės ir jos veiklos aplinkoje santykį, galimi įvairūs požiūrio taškai ir tyrimo perspektyvos. Paprastai teigiama, kad erdvė ir laikas yra pamatinės pasaulio dimensijos ir nėra susijusios su subjektyviu jų suvokimu. Viena vertus, I. Kanto teigimu, šios pasaulio dimensijos nėra žmogaus išradimas ir jos egzistavo visą laiką, kita vertus, *erdvė* yra abstrakti sąvoka, ir jos interpretacija yra priklauso nuo mokslo srities tradicijos, kultūros, žinių lygio, analizės perspektyvos. Erdvė mechaninėje fizikoje, astronomijoje, filosofijoje, geografijoje, žmogaus geografijoje, sociologijoje, komunikacijoje, literatūroje, šiuolaikinių medijų, meno kontekstuose gali būti interpretuojama labai skirtingai.

Aiškindami pamatinę erdvės (*space*) ir vietos (*place*) sąvokas bei jų tarpusavio ryšius, Yi-Fu Tuan<sup>as1</sup>, T. Creswell<sup>as2</sup> teigia, kad erdvė yra kur kas abstraktesnė sąvoka negu vieta. Erdvė yra susijusi su išorine ir geometrine erdve. Erdvė gali būti dalinama į sritis ir dalis. Vieta yra konkreti erdvės dalis, kuri yra įsisavinta, įgyventa (*lived*) ir pažini.

Yi-Fu Tuan<sup>as3</sup> teigia, kad erdvė yra susijusi su dinamika, laisve, o vieta susijusi su pauze ir saugumu. Pasak autoriaus, erdvė plyti tarp vietų. Toks simbolinis Yi-Fu Tuan<sup>o4</sup> požiūris yra ne geografinių tyrinėjimų, o socialinės realybės bruožų apibendrinimas, sietinas su U. Bronfenbrenner<sup>'io5</sup> *eksperimentine žmogaus vystymosi ekologija*. Abu autoriai domisi ne geografiniais apibrėžimais, bet greičiau geografinio fenomeno transformacijomis šiuolaikinės visuomenės kontekste. Visuomenės, kuri veikia konkrečioje aplinkoje ir erdvėje.

Apibendrinant galima teigti, kad pažinta, asocijuota, įsisavinta, įgyventa erdvės dalis tampa vieta. Konkrečią vietą galima apibūdinti per jos kontekstus, tačiau būtina pažymėti ir tai, kad ji yra susijusi su žmonėmis (ar žmogumi), žmonių tarpusavio santykiais ar kontekstais.

Aplinkos, erdvės savybės, jų pažinimas yra glaudžiai susiję su aplinkos, erdvės ar vietos vizualumu. Anot Rubavičiaus, toks požiūris padeda suobjektinti aplinką, erdves, vietas ir jas įvaldyti. Tokia vizualinė vietos interpretacija gali būti siejama su peizažo<sup>6</sup> sąvoka. Kaip teigia S. Daniels<sup>'as</sup>, D. E. Cosgrove<sup>'as7</sup>, T. Creswell<sup>'as8</sup>, peizažas, atsiradęs renesanso laikotarpiu, yra vietos dalis, apžvelgiama iš vieno taško. Peizažas, kaip vizuali vietos dalis, gali būti apibūdinama kaip vietos vaizdo porcija (atmintyje transformuojama į peizažo vaizdinį). Peizažas yra glaudžiai susijęs su vietos simboliškumu ir dažnai gali būti apibūdinamas kaip abstrakti erdvės ar aplinkos koncepcija (pavyzdžiui, „urbanistinis peizažas“). Kaip matyti iš pateiktų pavyzdžių, toks aplinkos, erdvės ir vietos suvokimas ir patyrimas yra susijęs su atskirų individų aplinkos patyrimu.

#### ERDVĖS PATYRIMO RAIDĄ ŽMOGAUS VYSTYMOŠI EKOLOGIJOS KONTEKSTE

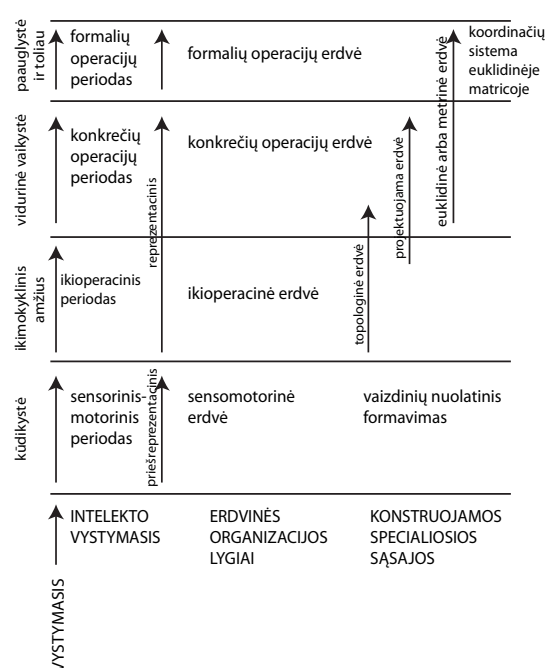
Į erdvę galima žvelgti kaip į biologinės būties vietą, arba erdvė gali būti apibūdinama kaip aplinka, kurią žmogus suvokia. J. Piaget<sup>'as9</sup> analizuoja žmogaus (nuo pat gimimo) erdvę kaip percepcinę, sensomotorinę (*perceptual, sensor-motorical space*), reprezentacinę, atspindinčią realybę, reikšmių erdvę (*representational space*) ir manipuliuojamą (*haptic space*). Rerezentacinė – tai suvokta, įvaldyta, susimbolinta

erdvė, atspindinti realybę. Anot H. Lefebvre<sup>'o10</sup>, tokia erdvė gali būti apibūdinama kaip tiesiogiai apgyventa (*lived*), simboliškai suvokta ir transformuota. Tai daugiau nei fizinė erdvė – ji perdengta kultūriniais ir asmeninio suvokimo sluoksniais (simbolių ir reikšmių erdvė). J. Piaget<sup>'as11</sup> suvokimo, mąstymo raidą sieja su atskirais žmogaus amžiaus tarpsniais ir išskiria tokias fazes:

1. Sensomotorinis lygmuo (nuo gimimo iki dvejų metų amžiaus, kai pasaulis yra įvaldomas judesiais ir penkiais jausmais).
2. Piešoperacinis lygmuo (nuo dvejų iki septynerių metų, kai vyrauja nekauzalinis, „magiškas“ mąstymas, vystosi asmens motorika, egocentristinė pasaulėžiūra silpnėja).
3. Konkrečių operacijų lygmuo (nuo septynerių iki dvylikos metų, kai pradedama logiškai mąstyti, remiamasi praktiniais tikslais, asmenybė jau nebėra egocentriška).
4. Formalių operacijų lygmuo (nuo dvylikos metų amžiaus, kai vystosi abstraktus, priežastinis, loginis mąstymas).

Kognityvinio vystymosi ypatumus tai pat diskutavo M. Ainsworth, J. Bowlby, U. Bronfenbrenner<sup>'is12</sup>, tačiau būtent Piaget<sup>'as</sup> pateikia žmogaus erdvinės raidos modelį, siedamas erdvės įvaldymą su žmogaus vystymosi amžiaus tarpsniais.

J. Piaget<sup>'as13</sup>, L. S. Vygotskis<sup>14</sup> ir Yi-Fu Tuan<sup>'as15</sup> ir kiti autoriai pripažįsta, kad iki aštuonerių gyvenimo metų žmogus pasaulį mato sinkretišką ir minimaliai struktūruotą, o nuo aštuonerių metų amžiaus, remdamasis ontogenezės ir ortogenezės<sup>16</sup> principais, pradeda struktūruoti erdvę ir savąjį „aš“. Erdvės suvokimas atsiskleidžia ir viena pagrindinių žmogaus kompetencijų – erdvine kompetencija. L. L. Thurstone<sup>'as17</sup>, tyrinėdamas intelektą, pažymi du su erdve susijusius intelekto sugebėjimus: percepcinį (*perceptual*) – sugebėjimą suvokti erdvę su socialiniais santykiais bei jos veikėjais, ir erdvinį (*spatial*) – gebėjimą orientuotis erdvėje, transformuojant jau susidarytus vaizdinius. H. Gardner<sup>'as18</sup> taip pat pažymi erdvinį intelektą, kaip vieną iš septynių intelekto rūšių. L. Vekker<sup>'is19</sup>, pateikdamas genetinį struktūrinį intelekto modelį, teigia, kad



1 pav. Erdvės įvaldymas (J. Piaget, 1998)

aukštesnis intelekto lygmuo yra grindžiamas žemesniu ir kad intelekto lygis kyla kaupiant patirtį per atminties procesus. Pasak šio autoriaus, norint suprasti intelekto prigimtį, reikia žinoti, kaip ir kurias subjekto savybes atspindi objekto savybės, nes subjekto požymiai visada atspindi objektą vienodai. Taip, pasak L. Vekker'io<sup>20</sup>, erdvinės kompetencijos atveju erdvė yra koduojama: jutimų lygmeniu – metriškai (intervalais), mąstymo lygmeniu – atspindimi erdvėje esantys santykiai ir ryšiai, suvokimo ir vaizdinių – atkuriamos topologinės erdvės savybės, nervinio atspindėjimo lygmeniu – erdvė užkoduojama judesiais. Apibendrinant galima teigti, kad erdvės suvokimas yra daugialypis ir daugiapakopis procesas, kuris yra grindžiamas visokeriopa asmenybės veikla ir patyrimu. Svarbūs yra ne tik teoriniai apibendrinimai, bet ir praktiniai fenomeno aspektai.

Erdvinis suvokimas yra viena pagrindinių pasaulio pažinimo sąlygų. Pažinimas yra susijęs su pačiais įvairiausiais erdvės masteliais. Erdvės suvokimas taip pat yra kasdienio gyvenimo dalis ir yra svarbus kasdieniam funkcionavimui – pavyzdžiui, orientavimasis architektūrinėje erdvėje ir pan. Tam tikros patalpos yra sukurtos taip, kad būtų lengva ir patogiu

jas rasti ir jomis naudotis. Visapusiškam erdvės supratimui svarbu išsiaiškinti, kaip yra koduojamas, perteikiamas materialaus pasaulio vaizdas – koks yra realybės, vidinės ir išorinės praktinės reprezentacijos santykis.

Dažniausiai erdvė ir aplinka yra tapačios kategorijos – erdvė yra materijos egzistavimo forma, o aplinka yra tai, kas supa asmenybę ir nėra savasties dalis.

Galimi du požiūriai į erdvę – kaip į teorinėmis studijomis grindžiamą suvokimo ir įvaldymo procesų dalį, o kitas (praktinis) orientuotas į erdvės atributus. Erdvės atributus galima tirti struktūriniu, funkciniu ar tarpasmeniniu požiūriais. Praktinis erdvės pažinimas remiasi žmogaus asmeniniu santykiu su erdve, atsiskleidžiančiu realiose gyvenimo situacijose. Erdvės žmogus vertina pagal savo sukauptą patyrimą ir išlikusius prisiminimus. Toks vertinimas yra subjektyvus ir dažnai neteisingas dėl naujų patirčių dinamikos ir atminties specifinių aspektų (pavyzdžiui, užmaršumo).

Pasak Yi-Fu Tuan'o<sup>21</sup>, M. Foley ir J. Janikoun'o<sup>22</sup>, praktiniai erdvės pažinimo, įvaldymo būdai vystosi iš lėto ir tam tikrais gyvenimo laikotarpiais papildo vieni kitus. Erdvės suvokimo raida sietina su regos vystymusi, motorinių judesių transformacijomis, judėjimo, keliavimo galimybėmis ir gebėjimu mąstyti. Erdvės, kaip aplinkos, suvokimui reikšmingą įtaką daro ir netiesioginiai erdvės vaizdiniai: fotografijos, kinas, televizija, schemas, žemėlapiai ir pan. Yi-Fu Tuan'as<sup>23</sup>, atlikęs vaikų ir jaunuolių vaizdinių suvokimo ypatumų tyrimą, pažymi, kad šiuolaikinis jaunimas lengviau „skaito“ schemas, brėžinius ir kitokius vizualinius erdvės vaizdinius. Autorius taip pat pažymi, kad svarbus ne tik abstrakčių erdvių suvokimas ir pažinimas, bet ir socialiniai erdvinio pažinimo aspektai – asmenį supančios erdvės nėra tuščios.

Žmogus negali egzistuoti be visuomenės ar už jos ribų, visuomenė taip pat negali gyvuoti be savo narių. Asmenybės jungia kalbiniai, kultūriniai, ekonominiai, intelektiniai, politiniai, religiniai ir kitokie ryšiai. Tokia tarpusavio priklausomybė yra visuomenės socialinės sistemos pagrindas. Aplinka (socialinė, kultūrinė, sukurtoji daiktinė, psichologinė)



nuolat veikia žmogų ir, pasak J. Garbarino ir R. H. Abramowitz'iaus<sup>24</sup>26), toks nuolatinis spaudimas apibūdinamas kaip aplinkos spaudimas (*environment press*). J. Garbarino<sup>25</sup>, J. Lopez<sup>26</sup>, H. W. Noonan'as<sup>27</sup> teigia, kad taip, kaip aplinka veikia mus, taip mes veikiamo ir aplinką. Toks nuolatinis procesas, anot minėtų autorių, apibūdinamas kaip progresyvioji atitiktis (*progressive confirmity*). Toks požiūris puikiai iliustruoja jau minėtus Yi-Fu Tuan'o socialinius erdvės aspektus.

Analizuodamas aplinkos pažinimą, erdvių santykius, įtraukdamas socialinius, kultūrinius kontekstus, Bronfenbrenner'is<sup>28</sup> sukuria aplinkos ekosistemos modelį – žmogaus vystymosi ekologiją (*the ecology of human development*). Toks konceptas atsako į klausimą, kaip suvokti, paaiškinti ir interpretuoti žmogaus ir aplinkos sąveikos dinamiką. Bronfenbrenner'is<sup>29</sup> tvirtina, kad, analizuojant žmogaus ir aplinkos sąveiką, reikia atsižvelgti į tokius aspektus:

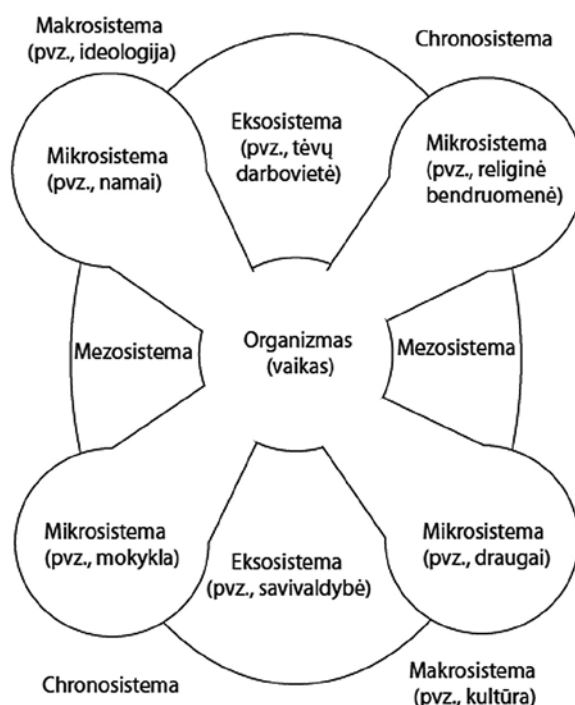
1. Besivystančio žmogaus aplinka yra struktūra struktūrose, o viduje yra žmogus.
2. Žmogaus vystymuisi svarbūs yra paslėpti

aplinkos bruožai, verčiantys žvelgti giliau nei matoma.

3. Žmogaus vystymuisi gali turėti įtakos aplinkos ar įvykiai, kuriuose asmuo tiesiogiai nedalyvauja.

4. Visa aplinka, priklausanti tai pačiai kultūrai, yra labai panaši, tačiau, lyginami su kitos kultūros elementais, jie labai skiriasi.

Tokie apibūdinimai nėra nuoseklūs, ir jais remiantis sunku suformuluoti vieningos mokslo šakos teoriją ar discipliną. Anot J. Garbarino ir R. H. Abramowitz'iaus<sup>30</sup>, žmogaus vystymosi ekologija nėra nei teorija, nei disciplina ir laikytina eksperimentine teorija. Šiuo atveju eksperimentas nėra hipotezės patvirtinimo įrankis, greičiau tarpusavio žmogaus ir aplinkos interakcijos analizės perspektyva. Pakeiskite vieną sistemos dalį, teigia U. Bronfenbrenner'is<sup>31</sup>, ir suprasite, kaip veikia sistema. U. Bronfenbrenner'is<sup>32</sup> tvirtina, kad žmogaus vystymosi ekologija remiasi ne psichologiniais procesais (percepcija, motyvacija, mąstymas ir mokymasis), bet jų turiniu – tai yra, kas suvokta, kaip mąstyta, koks pažinimas įgytas. Todėl žmogaus vystymosi ekologija tampa tarpdisciplininio požiūrio tašku,



2 pav. Žmogaus vystymosi ekologijos žemėlapis pagal U. U. Bronfenbrenner'į (pateikta J. Garbarino ir R. H. Abramovich'iaus<sup>34</sup>, papildytas straipsnio autoriaus)

tinkamu erdvei suvokti, suprasti ir įvaldyti. Žmogus yra tik atskaitos taškas, matuojant aplinkos struktūras (erdves taip pat). Analizuojant žmogaus vystymosi ekologijos, kaip aplinkos struktūravimo, strategiją, būtina atskleisti ir patį U. Bronfenbrennerio<sup>33</sup> ekosistemos modelį, kurį sudaro mikrosistema, mezosistema, egzosistema, makrosistema ir vėliausiai pridėta chronosistema. Toks apibūdinimas laikytinas klasikiniu aplinkos ir žmogaus sąryšių modeliu, atskleidžiančiu ir erdvės tyrimo perspektyvas. Tiesa, tokiu atveju erdvė analizuotina ne tik kaip išmatuojama erdvė, bet ir kokybiniais rodikliais apibrėžiama erdvė su visais jos priklausiniais (socialiniais, kultūriniais, politiniais...). Apibendrinant išsakyta mintis, tiksliausia žmogaus vystymosi ekologiją laikyti paradigma.

Tikslinga apibūdinti atskiras sistemos dalis. Mikrosistema yra artimiausia žmogaus aplinka, erdvė, su kuria žmogus sąveikauja glaudžiausiai. Mezosistema – yra siejanti aplinka, jungianti mikro-, egzo-, makro- ir chronosistemas. Jai apibūdinti galima pasitelkti koridoriaus metaforą. Egzosistema – tai tiesiogiai asmenybės neveikianti ekosistemos dalis, tačiau daranti didelę įtaką ekosistemos veiklai. Makrosistemos yra kompleksiškos ir specifinės, apibrėžiamos nacionaliniu ar bent jau regioniniu lygmeniu. Jos (makrosistemos) apima religiją, ekonomiką, kultūrą, subkultūras, politiką, institucijų veiklą ir pan. Chronosistema kaip ekosistemos dalis apibūdinta vėliausiai, nebuvo akcentuota ir įvardinta, nes laikyta savaime suprantamu dalyku. Viena vertus, chronosistemos analizė laikyta neperspektyvia, nes laikas traktuotas kaip savaime suprantamas vektorinis laikas, tačiau, antra vertus, pastebėta, kad tai vienintelė sistemos dalis, kuri yra nuolat susijusi su visu ekosistemos kontekstu.

#### CHRONOSISTEMA. CHRONOS IR KAIROS

Laikas, kaip pamatinė egzistencijos savybė, visada buvo suvokiamas, tačiau laikas dažniausiai buvo traktuojamas kaip vektorinis, ir jo analizė laikyta nereikšminga dėl natūralaus neišvengiamumo. Tačiau anot P. B. Balteso<sup>35</sup> (P. B. Baltes'as, H. Reese ir L. Lipset<sup>36</sup>) pastebėta, kad laikas nėra vientisas (turimas galvoje ne fizikinis laiko matavimas, bet

aplinkos socialinis-kultūrinis, psichologinis, fizinis kontekstai). Analizuojant asmenų gyvenimo laikotarpius, pastebėta, kad skirtingi individai išgyvena tuos pačius laikotarpius skirtingu laiku, be to, tie patys raidos etapai priklauso ne tik nuo bendros istorijos tėkmės, bet ir nuo suasmenintos patirties. Chronosistemos pasikeitimai gali būti traktuojami dviem lygmenimis: tai aplinkos (žmogaus aplinkoje vykstantys įvykiai, aplinkos virsmai, svarbios datos) ir vidiniai – žmogaus išgyvenimai, kuriuos patyrus, į pasaulį žvelgiama iš naujų pozicijų (pavyzdžiui, kritiniai asmens patirties lūžiai). Šie laiko vektoriai yra susiję, tačiau jie nebūtinai sutampa.

Numatomus, prognozuojamus ir sunkiai prognozuojamus gyvenimo faktus ar patirtis Baltes'as, H. Reese ir L. Lipset<sup>37</sup> suskirsto į normatyvinius ir nenormatyvinius įvykius. Normatyviniams priskirtini – darželio lankymas, mokymasis mokykloje, mokyklos baigimas, universiteto baigimas, vedybos, išėjimas į pensiją; nenormatyviniams – mirtis, liga, skyrybos, persikėlimas, laimėjimas loterijoje ir kita. Normatyviniai ir nenormatyviniai įvykiai sudaro bendrą visumą vieningame gyvenimo laiko vektoriuje. Kadangi net chronosistema nėra vientisa, natūraliai kyla klausimas, kaip ją reikia tirti ir analizuoti.

U. Bronfenbrenner'is pateikia tris chronosistemos struktūros tyrimo strategijas (*research strategies in chronosystem design*). Šios strategijos naudingos ne tik kaip chronosistemos tyrimo metodas, bet ir kaip pirminis šios laiko sistemos sandaros žemėlapis:

1. Tarpsekinė strategija (*cross-sectional design*). Lyginami asmenys, kurie anksčiau nebuvo išgyvenę tokių gyvenimo įvykių, ir kurie buvo.
2. Trumpalaikė tęstinė strategija (*short-term longitudinal design*). Duomenys yra gaunami lyginant asmenį ar tos pačios grupės asmenis prieš ir po gyvenimo įvykio ar patirties (*life experience or life transition*).
3. Ilgalaikė strategija (*long-term longitudinal investigation*). Ilgalaikė strategija atspindi viso gyvenimo akumuliuotus įvykius ir patirtis. Kitais žodžiais tariant, yra apžvelgiamas viso gyvenimo kursas (Bronfenbrenner<sup>38</sup>).

Šios tyrimo strategijos suteikia galimybę tirti chronosistemos ypatybes ir suteikia pagrindą atskirų įvykių, sudarančių gyvenimo kursą, interpretavimui. Toks požiūris, kuris atspindi laiką (per kaupiamus daiktus, kultūros atributus, veiklos pėdsakus, šeimos relikvijas ir kita), yra pakankamas (ypač trumpalaikė tęstinė ir ilgalaikė strategijos) tiriant ir žmogaus erdves (vietas).

Analizuojant aplinką laike, galima išskirti du bruožus – laikinumą ir istoriškumą. Aplinkos istoriškumas apima individo prisiminimus, laiko pojūtį, liekamuosius individo veiklos pėdsakus, ritmą (pasikartojimus) ir kita. Kasdieninio gyvenimo situacijos yra apibrėžiamos tokių paprastų pasikartojančių ritmų: dantų valymosi, apsirengimo, valgymo, darbo ir panašiai. Anot T. Ingold'o, laiko tėkmę primena žadintuvus, užrašų knygelės, įprasti darbai. Autorius teigia, kad laikas (apibūdinant individo ir aplinkos sistemą) yra dviejų rūšių: ciklinis (spiralinis) ir linijinis. Šiuo atveju toks ciklinio ir linijinio laiko sugretinimas neprieštarauja vienas kitam, nes cikliniai pasikeitimai natūraliai įsilieja į linijinį gyvenimo laiko vektorių. Linijinis laikas nurodo, kad jis apima praeitį, dabartį ir ateitį. Remiantis šiais teiginiais, konstatuotina, kad cikliniai laiko pasikeitimai yra trumpalaikiai, neryškūs ir dažniausia reprezentuoja laikinumą. C. M. Werner, I. Altman'as, D. Oxley<sup>39</sup> teigia, kad, tiriant individo ir aplinkos santykius, laikas privalo būti apžvelgiamas iš transakcinės perspektyvos. Šie autoriai pažymi, kad linijinis ir cikliškas laikas turi tokius pagrindinius bruožus: ramybę (*silence*), mastelį (*scale*), žingsnį (*pace*), ritmą (*rhythm*). Ramybės periodai yra susiję su aplinkos praeitimi, dabartimi ir ateitimi; mastelis pabrėžia įvykių laikinumą (laikotarpį) bendroje laiko tėkmėje; žingsnis nurodo įvykių tankumą ir laiko intervalo užpildymą; ritmas – įvykių reguliarumą. Laiko svarbą pažymi ir U. Bronfenbrenner'is<sup>40</sup>, analizuodamas „ekologinius perėjimus“ (*ecological transitions*). Jis siūlo matuoti laiką pasitelkiant socialinių vaidmenų ir aplinkos pasikeitimus. Toks laiko matavimas mažai susijęs su laiko, kaip fizinio matavimo, vieneto sąvoka, bet puikiai iliustruoja subjektyvaus, individualizuoto linijinio laiko tėkmę. Toks laiko traktavimas yra teisingas, tačiau kai kurios nuostatos kelia abejonių. Pirmiausia – spiralinio ir

ciklinio laiko sutapatinimas. Ciklinis laikas, kaip ir spiralinis, žymi pasikartojimus, tačiau pasikartojimai yra skirtingo pobūdžio. Cikliški žymi rutininius veiksmus, spiraliniai žymi sugrįžimus prie to paties veiksmo ar reiškinių, bet pajudėjus į priekį per vieną kokybinį žingsnį.

Pati laiko sąvoka sen. graikų kalboje išreiškiama dviem žodžiais – *chronos* ir *kairos*<sup>41</sup>. *Chronos* yra išmatuojamas laikas (atitinka šiuolaikinį kalendorinį laiką), *kairos* – tai kokybiniai virsmai per tam tikrą laiko tarpą, kurio absoliutus matavimas neturi reikšmės. *Kairos* naudojamas ir perėjimams iš vienos kalendorinio laiko atkarpos į kitą. Tokia laiko samprata atspindima ir žmogaus artimiausioje aplinkoje: vieni daiktai kaip specifikuotos veiklos rezultatas žymi kalendorinius laiko poslinkius, kiti reprezentuoja kokybinius virsmus, vykstančius *nuo iki* ir visiskai nesusijusius su kalendoriniais tarpsniais.

Apibendrinant, galima laiką suskirstyti į linijinį, ciklišką, spiralinį, fragmentišką, tinklinį (A. P. Stone<sup>41</sup>, Ch. Gere<sup>42</sup>; G. J. Whitrow<sup>43</sup>):

- Linijinis laikas žymi postūmius laiko vektoriuje.
- Cikliškas laikas žymi nuolatinis pasikartojimus, kurie neturi kokybinio rodiklio (ar jis beveik nepastebimas).
- Spiralinis laikas apibrėžia pasikartojančius kokybinius virsmus (kasmet švenčiamas gimtadienis, tačiau jį sutinkame jau pasikeitusios kokybės).
- Fragmentiškas laikas žymi veikimo ir pauzių periodus. Jie kartojasi dėl žmogaus veiklos ypatumų, be to, laikas fragmentuojamas dėl natūralaus užmiršimo proceso.
- Tinklinis laikas žymi laiko skaidymo į atkarpas, kurios susijusios tarpusavyje, galimybės. Tinklinė struktūra leidžia grįžti prie tų pačių veiksmų, reiškinių, bet ne tokiu pat būdu ir ne tos pačios būsenos.

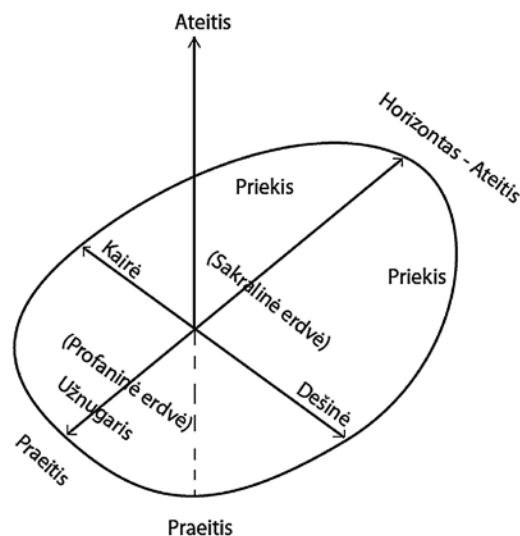
Laikas yra atspindimas įvairiose visuomenės ir individų veiklos sferose, pavyzdžiui, žmogaus sukurtojoje daiktinėje aplinkoje. Žmogaus sukurtoji daiktinė aplinka įkūnija laiko ženklus, žmogaus patirtį, tradicijas, netgi nuostatas ir įsitikinimus. Taip sukurtieji daiktai įgyja savybių, kurios yra paveikios netgi

be žmogaus įsikišimo. Kitaip tariant, patys daiktai (jei jie sukurti tinkamai) perduoda patirtį, formuoja kognityvinius gebėjimus, simbolinio, kritinio mąstymo atspindžius. A. Giddens'as<sup>44</sup> konstatuoja, kad dabartinis visuomenės progresas teikia beveik neribotas galimybes, kurių iki šiol nebuvo, tačiau, kita vertus, griaua tradicines reiškinių formas, taip pat ir laiką, kuris privalo būti suvokiamas ir interpretuojamas naujai. U. Bronfenbrenner'is<sup>45</sup> teigia, kad žmogus juda ekosistemoje, o tas judėjimas yra ir pasekmė, ir to judėjimo varomoji jėga. Autorius jį apibūdina kaip *tranziciją* ir tvirtina, kad „ekologinė tranzicija pasireiškia tada, kai asmens pozicija ekologinėje aplinkoje pasikeičia arba pasikeičia asmens socialinis vaidmuo, arba pasikeičia ir viena, ir kita“ (U. Bronfenbrenner<sup>46</sup>). Galima teigti, kad tokie pasikeitimai vyksta visais ekosistemos lygmenimis, ir tai yra permanentinis procesas. Tiesiogiai ir netiesiogiai tai palieka žymę visoje mūsų kuriamoje daiktinėje aplinkoje, ir tai yra kokybiniai ar kiekybiniai virsmai, kurie gali būti nesunkiai atpažinti, įvardinti ir dekoduoti. Laiko fizinis pavidalas nesikeičia, tačiau nuolat kinta jo matmenys, jis traukiasi ar plečiasi dėl mūsų suvokimo.

#### ANTROPOCENTRISTINIS ERDVĖS IR LAIKO MATAVIMAS

Erdvės įvaldymo matas yra žmogaus kūnas. Žmogus, kaip egocentriška būtybė, visa tai, kas jį supa, matuoja iš savo perspektyvos. Toks erdvės matavimas yra glaudžiai susijęs su erdvės įvaldymo strategijomis ir judėjimu erdvėje. Galima teigti, kad judėjimas kuria erdvėlaikį. Judėjimas susieja laiką su erdve: dvi dimensijos iš dalies susilieja. Natūraliai kyla klausimas – ar erdvė siejasi su laiku, jei asmuo nejuda? Bet kokios stabilios būsenos yra reliatyvios, ir stabilumas gali būti pasiektas tik tam tikroje ekosistemos dalyje, o visai sistemai yra būdinga nuolatinė dinamika. Kadangi straipsnyje pirmiausia yra analizuojami socialiniai kultūriniai fenomeno aspektai, yra tikslinga remtis ne fizikine, matematine ar kosmologine erdvėlaikio samprata, bet artimesniais asmeniui dalykais, todėl tikslinga remtis asmens ir aplinkos analizės aspektais. Asmens ir aplinkos santykį, pasitelkdamas žmogiškosios geografijos konceptą, analizavo Yi-Fu Tuan'as<sup>47</sup>. Erdvė suvokiama

kaip esanti už žmogaus ribų, todėl, kaip teigia Yi-Fu Tuan'as<sup>48</sup>, sakoma *aš ir pasaulis*, nors žmogus yra tame pasaulyje ir yra jo dalis. Dėl to pasaulis (erdvė) yra sukonstruotas dalykas, o kūnas yra natūralus ir gyvas. Žmogaus kūnas yra paslankus, suteikiantis judesių laisvę, todėl erdvė personaliai vertinama vis iš kitos perspektyvos (atsisėdus, atsigulus, stovint). Yi-Fu Tuan'as<sup>49</sup> pateikia schemą, pagal kurią žmogus personalizuoja ir suvokia erdvę. Įvairiuose žmogaus raidos etapuose erdvės samprata taip pat skiriasi, ir tie patys dalykai gali būti vertinami skirtingai. Tai lemia biologiniai, kultūriniai, socialiniai, patirties ir kiti veiksniai. Nors pats autorius neįvardija schemoje pateikto modelio kaip erdvėlaikio, bet su tam tikromis išlygomis galima teigti, kad jis būtent jį (erdvėlaikį) ir atspindi.



3 pav. Antropocentristinis erdvės matavimas pagal Yi-Fu Tuan'ą<sup>50</sup>

Toks erdvės ir laiko paaiškinimas rodo ne tik orientaciją, bet ir požiūrį, ir laiką, ir erdvės simboliškumą. Aplinką žmogus projektuoja iš savo kūno pozicijų (priešais suvokėją esanti erdvė gali būti apibūdinama kaip peizažas – žvilgsniu aprėpiama aplinkos vaizdinio dalis), kūnui judant, keičiasi aplinkos suvokimas ir įsisavinimas. Toks erdvės modeliavimas yra būdingas ir natūros (peizažui), ir kultūros (urbanistinėms, architektūrinėms), ir net simuliacinėms (kibernetinėms) erdvėms.

Tiriant praktinius aplinkos ir žmogaus aspektus, dažnai yra minimi erdviniai gebėjimai (*spatial ability*) ir aplinkos pažinimas (*spatial knowledge*). Erdvės suvokimo gebėjimas rodo gebėjimą suvokti vizualinį pasaulį, transformuoti ir modifikuoti pirminę informaciją, perkurti erdvinis vaizdinius ir patirtis be išorinių impulsų. Išskirtini keli erdvės suvokimo aspektai: erdvinė orientacija (*spatial orientation*), erdvės suvokimas (*spatial perception*), erdvės manipuliacijos (*spatial manipulation*) (gebėjimas suvokti dviejų, trijų dimensijų objektus). Erdviniai gebėjimai yra ugdomi, bet taip pat priklauso ir nuo žmogaus prigimtinių savybių. Erdviniai gebėjimai matuojami pasitelkiant kognityvinius testus, o gyvenime aiškiai išreiškiami kasdieninėje veikloje (H. Gardner<sup>51</sup>, M. C. Linn, A. C. A. Petersen<sup>52</sup>, I. Altman, M. M. Chemers<sup>53</sup>).

Erdvės pažinimas (*spatial knowledge*) atskleidžia aplinkos savybes, kurios gali būti apibūdinamos tokiais komponentais (R. G. Golledge ir R. J. Stimson<sup>54</sup>):

1. Deklaratyvus (*declarative*). Šis komponentas apima žinias apie objektus/vietas su jiems priskiriamomis simbolinėmis (ar kitokiomis) reikšmėmis.
2. Ryšiai ar konfigūracija (*relational/configurational*). Šis komponentas atspindi erdvinis ryšius, artumą, hierarchinius tinklus, erdvės/vietos/objektų konfigūracijas ir multidimensines prasmes.
3. Procedūrinis žinojimas (*procedural knowledge*). Tai komponentas, apibrėžiantis objekto/vietos/erdvės ir proceso asociacijas ar procedūros taisykles.

Erdvės suvokimas priklauso nuo mokslumo, kultūrinio *milieu* ir ypač nuo intelektualinio potencialo, o aplinkos pažinimas labiau yra socializacijos ir ugdymo sfera. Dažnai literatūroje diskutuojama, ar aplinkos pažinimas yra kiekybinis, ar kokybinis. Aplinkos pažinimo komponentai akivaizdžiai rodo, kad jie apibūdina ir kiekybinius (pavyzdžiui, metrinis), ir kokybinius požymius (multidimensines prasmes). Pavyzdžiui, žaidžiant komandinius sportinius žaidimus, atsiskleidžia abiejų tipų pažinimas:

suvokiamos aikštelės ribos (metrinis erdvės matavimas), žinomos žaidimo taisyklės ir hierarchija žaidimo aplinkoje (žaidėjai, treneriai, žiūrovai). Kitas pavyzdys – keliaudami sužinome kiekybinius kelio duomenis, tačiau ne mažiau reikšmingi ir socialiniai kultūriniai patyrimai. Nesvarbu, kaip įgyjamas toks žinojimas, nes jis dažnai intuityvus, svarbesnis – žinių turinys ir kaip jos pritaikomos praktikoje. Toks pritaikymas visapusiškas, nes erdvės pažinimas apima dydžius, vizualines formas, spalvas, kontūrus, architektūrinį dizainą, lokaciją, funkcionalumą ir kita.

Erdvė/vieta gali būti suvokiama, pažįstama ir patiriama. *Experienced* ar *experiential space* terminus vartoja I. Altman, M. M. Chemers<sup>55</sup>, Yi-Fu Tuan'as<sup>56</sup>, S. R. Kellert'as<sup>57</sup>. Erdvės patyrimas kur kas platesnė sąvoka nei pažinimas ar suvokimas. Patirta erdvė dažnai tapatinama su įsisavinta (*lived*) erdve (Yi-Fu Tuan'as<sup>58</sup>). Patirta, patiriama erdvė susijusi su dviem dalykais: pačia erdve ir patyrimu. Patyrimas, socializacija, ugdymasis vyksta ne tik erdvėje, bet ir laike. Erdvės/vietos patyrimas yra labiau momentinis reiškinys, tačiau akumuliuotas ir išgyventas tampa patirties dalimi, o patirtis žymi laiko tėkmę. Patyrimas susijęs ne tik su viešuma, bet ir su asmeniniais, intymiais išgyvenimais. Erdvė ar vieta gali turėti intymius, asmeninius aspektus, dažnai visiškai nežinomus ar nereikšmingus su ja nesusijusiems žmonėms.

S. R. Kellert'as<sup>59</sup> konstatuoja, kad aplinka gali būti patiriama tiesiogiai (*direct*), netiesiogiai (*indirect*) ir simboliškai (*vicarious*). Tiesioginiam patyrimui priskiriami (*direct*) kontaktai su natūra ir kitomis (ne žmogaus) rūšimis. Žmogaus patyrimo atveju tokie patyrimai yra mažiau suplanuoti, spontaniški, negu struktūruoti į programas ar veiklas. Tiesioginiam patyrimui priskiriami ir nuo žmogaus veiklos, pageidavimų ar intervencijos nepriklausomi veiksniai. Anot S. R. Kellert'o<sup>60</sup>, netiesioginė (*indirect*) patirtis yra susijusi su apribota, programuota ir sutvarkyta aplinka. Susidūrimai ir patyrimai su gamtinės aplinkos elementais, kurie yra pakeisti, perkurti ar išprovokuoti žmogaus veiklos, taip pat laikytini netiesioginiu patyrimu. Pavyzdžiui, namų gyvūnai tampa artimiausios su kultūrintos aplinkos dalimi, tačiau neprijaukinami gyvūnai (pvz.,



akvariumo žuvys) lieka gamtos dalis. S. R. Kellert<sup>61</sup> išskirta trečioji patyrimo rūšis yra jausminis-simbolinis (*vicarius-symbolic*) patyrimas. Šis patyrimas vyksta be jokio kontakto su fizine aplinka. Toks simbolinis patyrimas galimas vaizduotėje susiformavus aplinkos ar daiktų vaizdiniais. Tokios dirbtinės aplinkos šaltinis yra perkurti vaizdiniai žmogaus aplinkoje. Anot M. McLuhan<sup>62</sup>, S. R. Kellert<sup>63</sup>, Yi-Fu Tuan<sup>64</sup>, fotografijos, kino, videomeno, spaudinių, kompiuterinės ir interneto produkcijos suformuoti vaizdai nėra naujiena – vaizdiniai ar užuominos į daiktus naudojamos mene, rašte nuo neatmenamų laikų. Tokie simbolinio patyrimo vaizdiniai skirstytini pagal medijas. Medijas M. McLuhan<sup>65</sup> skirsto į „šaltas“ ir „karštas“<sup>66</sup>. Pasak autoriaus, jos taip skirstomos pagal tai, kaip veikia žinios gavėją: jei pateikiami baigti vaizdiniai, nepaliekantys vietos vaizduotei, dalyvavimui ir nereikalaujantys jokių pastangų juos suvokti ir pajusti, jie yra karšti (pavyzdžiui, kinas, televizija), ir šalti, jei palieka laisvę dalyvavimui, vaizduotei ir reikalauja pastangų suvokti (pavyzdžiui, fotografija, komiksai).

Šiuolaikinių medijų aplinka yra ypač paveiki. Stiprus poveikis yra pasiekiamas dėl kompleksinio, dažnai netgi trijų dimensijų, su integruotu erdviu garsu, poveikio. Tokia modifikuota realybė yra reali, bet kartu ir simbolizuota, stilizuota bei transformuota. Simbolizavimas ir stilizavimas realybę (laiką, erdves, vietas, daiktus) padaro priimtinesnę žmogui, nes transformacijos atliekamos remiantis emociniu suvokimu, ir tai atitinka žmogaus (ypač jaunesnio amžiaus) pasaulio modelį.

Simbolinė, stilizuota erdvė puikiai reprezentuojama „šiuolaikinių medijų“ aplinkoje. Dažniausiai medijos yra apibūdinamos kaip „šiuolaikinės medijos“, nors M. McLuhan<sup>67</sup> teigia, kad visi aplinkos elementai yra medija. Tokiu požiūriu vadovaujantis konstatuotina, kad visa aplinka yra žinia, ar, tiksliau, – žinios. Tai patvirtina M. McLuhan<sup>68</sup>, teigdamas, kad „medija yra žinia“ (*The Medium is the Massage*). Bendrai medijų sampratai pateiktinas ir kitas M. McLuhan<sup>69</sup> teiginys: „medijos yra žmogaus kūno tęsiniai“<sup>70</sup> (knygos pavadinimas: *Media: The Extensions of Man*). Medijų filosofijos požiūriu teiginiai nediskutuotini. Pavyzdžiui, postulas „medija yra žinia“ teigia, kad nesvarbu, ar medija

(televizija, internetas) siunčia kažkokią žinią, – pati medija jau yra žinios liudytoja. Kita vertus, būtų absurdiška neigti medijos siunčiamos žinios (turinio) svarbą. M. McLuhan<sup>71</sup> medijas suskirsto į tradicines ir elektrines (elektronines). Toks skirstymas aktualus praktiniu požiūriu, turintis taikomąjį aspektą. Medijos veikia erdvėje, bet kartu metu kuria ir savo erdves (pavyzdžiui, virtualias).

Medijas galima supaprastintai suskirstyti į audiovizualines ir kibernetines. Audiovizualinės erdvės natūraliai apibrėžia pačios save atskleisdamos, kad jos atspindi vizualumą ir garsą. Dažniausia tai asocijuojama su perteikiamais atvaizdais ir garsą generuojančiais šaltiniais. Kita vertus, kaip teigia B. Blesser<sup>as</sup> ir L. R. Salter<sup>as</sup>, pačios erdvės turi savo akustiką ir skleidžia ar transformuoja garsus ar virpesius. Medijų erdves galima suskirstyti į garsines (kuriamos įvairių grotuvų), vizualines (perteikiamas paveikslų, atvaizdų) ir kibernetines (kuriamas televizijos, pasaulinio žiniatinklio). Visos jos yra simbolinės ir praplečiančios natūralias erdves. Puikus plėtros pavyzdys yra kibernetinės erdvės<sup>72</sup>. Skaitmeninė aplinka labai paveiki, nors gali būti apibūdinta kaip pseudoerdvė<sup>73</sup>. Nepaisant dirbtinumo, ji gana agresyviai įsiterpia į realias erdves. Pirmasis jos etapas – imitacija – jau praeityje, dabar jau matomas realistinių simuliacijų<sup>74</sup> kūrimas. Kiekvieno žmogaus santykis su skaitmeninėmis technologijomis kitoks, ir galima išskirti keletą santykių tipų: ignoravimas, minimalus naudojimas, naudojimas darbo ar mokymosi reikalais, visapusiškas naudojimas (darbui, laisvalaikiui, apsipirkimui ir kitkam) ar tapatinimasis su kompiuteriu. D. Buckingham<sup>as</sup><sup>75</sup> teigia, kad žmogus vis labiau priklauso nuo technologijų. Nors ši problema (IT ir žmogaus santykis socialinės realybės konstravimo erdvėje) tapo aktuali tik paskutiniaisiais dviem dešimtmečiais, tačiau mokslinėje literatūroje tam skiriama nemažai dėmesio (D. Buckingham<sup>76</sup>, B. A. Collis, G. A. Knezek, K. W. Lai, K. T. Miyashita, K. T. Pelgrum, T. Plomb, T. Sakamoto<sup>77</sup>, B. A. Collis, G. Knezek<sup>78</sup>, J. Fromme<sup>79</sup>, L. S. Holloway, G. Valentine).

Kibernetinės erdvės įtaką apibendrina D. Buckingham<sup>as</sup><sup>80</sup> ir D. Bollier<sup>81</sup> teigdami, kad negrįžtamai kinta socialinės erdvės peizažas. Autoriai kaip pavyzdį pateikia bendruomenių transformacijas,

veikiant kibernetinėms erdvėms. Pasak autorių, minėtini du pagrindiniai tradicinės bendruomenės telkiantys veiksniai – geografinis artumas (erdvinis ribotumas) ir betarpiškas bendravimas – jau yra transformuoti.

Geografinis bendruomenės ribotumas yra lemiamas veiksnys ir integruojanti jėga. Visuomenės visetas turi priimti į bendruomenę net tuos narius, kurie dėl vienokių ar kitokių priežasčių joje nepaigeidaujami, bet gyvena tam tikroje teritorijoje. Geografinis veiksnys lieka svarbus kibernetinėms bendruomenėms, tačiau jo vaidmuo kitoks. Mūsų kūnai fiziniai, ir mes turime kažkur būti – tai ir yra pagrindinis kibernetinių bendruomenių geografinio bendrumo bruožas; visų kitų reikšmė gerokai sumažėjusi. Neturi jokios reikšmės, kur jūs esate. Kompiuteriniai tinklai suteikia galimybę būti *čia ir dabar*. Kiti bendruomenės vienijantys bruožai yra: bendros patirtys, tiesioginis (*face to face*) bendravimas, bendrų vertybių pripažinimas. Šie bruožai gali būti reikšmingi ir kibernetinėms bendruomenėms, bet nėra būtini. Kibernetinės bendruomenės gali vienyti tik vienas bendras požymis, tačiau vertybės, požiūriai gali būti visiškai priešingi (D. Bollier, 1994, Buckingham<sup>82</sup>).

Apibendrinant erdvės pažinimą, išskirtina dar viena specifinė sritis – kognityviniai žemėlapiai. Tiesioginis, netiesioginis ir simboliškas patyrimas transformuojasi į kognityvinį (*cognitive*), vertinamąjį (*evaluative*) ir emocinį (*affective*) pažinimą. Kognityvinis pažinimas yra mintinis aplinkos atvaizdavimo konceptas<sup>83</sup>. R. Downs'as ir D. Stea<sup>84</sup> kognityvinį žemėlapi apibūdina „kaip psichologinių transformacijų procesą, kurio metu asmuo priima, koduoja, saugo, atgamina ir dekoduoja erdvines lokacijas ir jos atributus kasdieninėje erdvinėje aplinkoje“. V. Csanyo<sup>85</sup> papildė šį konceptą teigdamas, jog kognityviniai žemėlapiai atspindi objektus, subjektus, jų elgesį ir kalbines abstrakcijas. Su kognityviu žemėlapio siejami ir minčių žemėlapiai. Jų traktavimas pateikiamas įvairiai: tai visapusiškas sukurtosios aplinkos vaizdas (P. Haggett), aplinkos suvokimo modelis ar abstraktus problemos analizės būdas (A. L. Costa, B. Kallick<sup>86</sup>). Minčių žemėlapis apibūdinamas kaip socialinio pasaulio vaizdas, kaip aplinkos modelis. Modelis sudaromas iš minčių žemėlapių

(kuris pats yra tikslas, priemonė ir metodas). Apibendrinant, paminėtinas *fuzzy* kognityvinis žemėlapis (B. Kosko<sup>87</sup>), besiremiantis *fuzzy* logika<sup>88</sup>. Tokia kognityvinio žemėlapio modifikacija yra vertinga ir naudotina analizuojant asmens/erdvės, vietos, aplinkos santykius, nes leidžia sudaryti visapusišką, nors ir nelabai tikslų, tačiau paaiškinantį priežastingumo ryšius, atspindį.

Erdvė, erdvumas (*spaciousness*) ir perpildymas (*crowding*) yra susijusios sąvokos. Pasak Yi-Fu Tuan'o<sup>89</sup>, šios sąvokos yra antonimai ir apibrėžia erdvės (paprastai žmogaus gyvenamosios ar darbo erdvės) užpildymą. Erdvės (geometrinės erdvės) užpildymas apibrėžia tankumą. Erdvės (*unit-area, volume*) užpildymas nėra labai tiksli sąvoka, nes užpildymas apibrėžiamas tam tikru laiko vienetu, todėl dažnai vartojama erdvumo sąvoka. Erdvumas ne tik įvardija, kiek žmonių gyvena tam tikrame kelyje kvadratinėse metrų. Pavyzdžiui, pastate gyvena daug asmenų, bet jie namie būna skirtingu laiku ir retai susitinka. Tokiu atveju negalima teigti, kad jų veiklai trūksta erdvės. Svarbūs tampa klausimai: *kada, koku būdu, kaip*, ir panašai. Perpildymo principas taikytinas ir sukurtosios daiktinės aplinkos elementams, kurie nekonfrontuoja tarpusavyje, bet, pasak J. Lotmano<sup>90</sup>, jų semiotiniai laukai sudaro priešpriešą.

Kaip teigia Yi-Fu Tuan'as<sup>91</sup>, erdvumas yra susijęs ir su laisve. Anot šio autoriaus, laisvė apibrėžtina keliais aspektais, bet erdvės analizės atveju laisvė – tai galimybė judėti. Teigtina, kad judėjimas savaime nėra tikslas, tai – galimybė ir galia veikti erdvėje be apribojimų. Bet koks judėjimas suponuoja dar vieną galimybę – pažinti erdvės, vietas, jų atributus ir visą aplinką. Bet koks laisvės apribojimas veiklos erdvėje yra reikšmingas, ribojantis veiklą ir tiesioginį pažinimą (įkalinimas, negalia, totalitarinė santvarka ir kita).

Mechanizmai ir įrankiai praplečia erdvės, tačiau tuo pat metu intensyvus jų naudojimas gali iškreipti erdvės sampratą ir suvokimą. D. Bollier<sup>92</sup> įvardija, kad erdvės prasiplečia, įgaudamos naujus matavimus dėl kompiuterinių tinklų, bet tai nekeičia kūniškų pojūčių. Jau buvo minėta, kad, pasak M. McLuhan'o<sup>93</sup>, medijos yra žmogaus kūno dalių tęsiniai. Kiekvienas,

besinaudojantis įrankiais, mechanizmais ar medijomis, praplečia savo veiklos sferą (pavyzdžiui, erdvę, vietą), ją suaktyvina bei pagreitina. Kinta laikas, iš tėkmės jis pereina į kitą dimensiją – akimirkas (dėl sukauptos patirties veikiamą akimirksniu). Laiko tėkmės iškreipimas transformuoja ir erdvę. Tai paveikia erdvės suvokimą, paremtą pojūčiais. Pasak Yi-Fu Tuan'o<sup>94</sup>, žmogus, važiuojantis automobiliu, laiką (laikotarpį, per kurį jis įveikia erdvės dalį) ir erdvę (patiriamą ir kertamą erdvę) suvokia kitaip nei keleivis, sėdintis reaktyvinio lėktuvo salone. Greitis akivaizdesnis automobiliu keliaujančiam, o lėktuvo keleiviui atrodo, kad jis beveik nejuda. Tokie radikalūs asmens pojūčių ir erdvės neatitikimai keičia erdvės ir erdvumo sąvokas.

Erdvumo samprata yra priklausoma ir nuo kultūrinės aplinkos. Mažiau išvystytose šalyse nepaliestos milžiniškos gamtinės erdvės kelia pavojaus, pramoninėse šalyse – plačių veiklos galimybių pojūtį. Užmiesčio erdvėse augęs žmogus skundžiasi erdvės trūkumu didmiestyje (erdvė asocijuojama su atviru peizažu), miestietis pasigenda erdvės kaime (erdvė siejama su veiklos galimybėmis).

Erdvumo sąvokos opozicija yra perpildymas, perkrova (*crowding*). Perpildytos erdvės gali būti: biologiniu (nepakanka erdvės biologiškai funkcionuoti), kultūriniu (kultūrinė netolerancija, konfliktiškos situacijos ir kt.), fiziniu (pavyzdžiui, kambarys erdvė, perkrauta baldais) ir socialiniu požiūriu. Pažymėtina, kad dažniausiai skundžiamasi būtent socialiniu perpildymo aspektu. Nei daiktai, nei kultūros elementai taip neapriboja pasirinkimo, laisvių ir veiklos galimybių, kaip kiti visuomenės nariai. Žmonių kiekis kvadratiniam vienetui nėra susijęs su perpildymo laipsniu, svarbesni psichologiniai aspektai. Pavyzdžiui, žmogus, vienas dirbantis kompiuteriu namie, jaučiasi perpildytoje erdvėje, nors visame name ir toli aplink jį nieko nėra, nes nuolat yra atakuojamas socialinių partnerių, norinčių bendrauti tarpininkinių ryšių.

Apibendrinant teigtina, kad gyvenamųjų erdvių atveju erdvumo ar perkrovos sąvokos yra individualios, tačiau jos remiasi daugumai priimtinais fiziniu, psichologiniu, socialiniu erdvumo apibūdinimais ir ergonominiais rodikliais. Erdvumo sąvoka yra

priklausoma nuo biologinių, psichologinių poreikių, socialinių pozicijų, kultūrinių ir net dvasinių patirčių, erdvumui įtakos turi įrankių, mechanizmų ir medijų naudojimas.

## ARCHITEKTŪRINĖ ERDVĖ IR JOS ĮSISĄMONINIMAS<sup>95</sup>

Analizuojant žmogaus aplinkas, susiduriama su architektūrinės erdvės samprata ir interpretacija. Architektūrinė erdvė formavosi nuo pat žmonijos gebėjimo statyti pradžios. Interjeras, kaip architektūrinės erdvės dalis, užėmė svarbesnę ar menkesnę vietą pagal architektūros laikotarpį, klimato sąlygas, pagal tai, kur klestėjo architektūros mokykla, kokia religija ir kultūra (B. Blesser ir L. R. Salter). Pirmąsios bendruomenės pastatai, primityvių visuomenių, klajoklių statiniai buvo statomi interjerui sukurti – jis buvo reikalingas pasislėpti nuo nepalankių aplinkos sąlygų. Senųjų civilizacijų (kinų, indų, šumerų, egiptiečių ir iš dalies graikų) architektūroje interjerui skiriamas dėmesys, tačiau šie interjerai yra gana atviri. Tai lėmė klimatas ir socialinė santvarka. Šiuolaikinės architektūros raida prasideda graikų ir romėnų epochos metu. Architektūra pasikeičia, ir interjeras tampa ypač svarbus. Tai susiję su pasaulėžiūros pasikeitimu. Viduramžiais (romanikoje, gotikoje) vyravusiuose stiliuose interjeras svarbus tiek, kiek susijęs su kulto kultūra. Todėl dažnai jis ne žmogiško, o dieviško mastelio. Interjero svarba išauga renesanso laikotarpiu, nes žmogus tampa visatos matu. Barokas, pasak B. Blesser'o ir L. R. Salter'o, išplečia interjerą ir į pastatų išorę: kolonadas perkelia į eksterjerus, kuriuos uždengia dangaus skliautas. Interjero reikšmė paskutinius tris šimtmečius nesumenko dėl socialinės visuomenės struktūros raidos. Pasak P. Pearson'o, C. Richards'o, „simbolinės sistemos, kosmologinė tvarka, socialinės praktikos ir ideologijos vis dar gyvos šiuolaikiniuose interjeruose. Nors mes ir nebežiūrime į rytus (pabrėžiama tradicija orientuoti pastatus tam tikra tvarka), bet žinome, kur ieškoti tualetų“. Nors P. Pearson'as ir C. Richards'as pabrėžia tradicijos buvimą, S. Giedion'as<sup>96</sup> teigia, kad kuriami nauji architektūros principai – pastatai be sienų (turimos galvoje stiklinės ar vizualiai eliminuotos sienos), fiziniai dalykai nebėra lemiantys, formos paklūsta ir emocijoms, ir praktiškumui, ir estetikai. Kita vertus,



S. Giedion'as tvirtina, kad vėl svarbus tampa interjerų zoniškumas, kaip jis teigia, Le Corbusier iš praeities grąžina mažų, intymų erdvių svarbą. Yi-Fu Tuan'as<sup>97</sup> pabrėžia, kad svarbus yra ne tik erdvių modeliavimas, bet ir erdvės įsisąmoninimas. Anot šio autoriaus, rašto neturinčios visuomenės nariai lengviau įsivina sukurtąją daiktinę ar architektūrinę aplinką. Tai nulemta dviejų priežasčių: dalyvavimo kuriant daiktus ar erdves ir įvaldymo formų bei ritualų gausos, pasaulio vaizdo vienaalytiškumo. Taip aplinkos veikiamas asmuo lengviau perima vertybes, įsitikinimus ir pasaulėžiūrą (Yi-Fu Tuan<sup>98</sup>). Tam prieštarauja P. Pearson'as ir C. Richards, tvirtindami, kad šiuolaikinis žmogus lengviau įsisąmonina aplinkos struktūrą (tiesa, tik sukurtosios daiktinės aplinkos), be to, vientiso ideologinio pasaulio nebuvimas, idėjų ir požiūrių konfliktiškumas padeda greičiau orientuotis. Postmodernizmo architektūrai grįžus prie tradicijų, akivaizdi ne tik stilistinė, bet ir idėjinė eklektika.

Apibendrinant galima teigti, kad interjeras, kaip architektūrinio mąstymo atspindys, akumuliuoja kosmologinę tvarką, urbanistinio programavimo būdu perteikia kultūrinės tradicijas, socialinę tvarką. Tradicijomis pagrįstas interjero architektūrinis sprendimas užtikrina ramią ir saugią aplinką.

### MITINĖS, INTYMIOS ERDVĖS

Mitinės erdvės samprata priklauso nuo traktavimo, mokslo ar meno srities. Čia pateikiamas humanistinės geografijos, susijusios su aplinkos psichologija, deklaruojamas požiūris. Žodžiai „mitinis“, „mitas“ yra susiję su keletu reikšmių. Lietuvių kalbos žodynas teigia: „Mitų turinį sudaro realios, tačiau žmonių sąmonėje fantastiškai perkurtos tikrovės atspindys.“ Kita vertus, mitinė erdvė gali būti siejama su mažai pažįstama, išgalvota erdve ir siejama su kažkuo senoviniu, primityviu (pateikiama kaip opozicija modernumui). Apibendrinant pateiktus požiūrius, teigtina, kad modernumas nenaikina mitų, bet juos transformuoja; mitiniai dalykai dažniausia yra siejami su nepakankamu pažinimu ir faktų iškraipymu. Tai patvirtina Yi-Fu Tuan'as<sup>99</sup>. Mokslininko teigimu, mitinė erdvė yra *fuzzy* sritis, defektyvios žinios, patvirtintos empirinio pažinimo ir apsupotos pragmatinės erdvės. Remiantis tokiu aiškinimu,

teigtina, kad bet kuri erdvė/vieta iš dalies yra mitinė, nes jos absoliutus pažinimas (ar to pažinimo pripažinimas) neįmanomas. Mitinės erdvės privalumas yra tas, kad ji leidžia žmogui pažinti, veikti ir vystytis erdvėje/vietoje, kurią jis mažai pažįsta.

Su mitinėmis erdvėmis yra susijusios intymios erdvės. Kartu su defektyviomis žiniomis apie erdvę intymūs patyrimai gali sudaryti unikalų derinį, reikšmingą tik patyrėjui ir nereikšmingą, o dažnai ir nesuprantamą, kitiems. Yi-Fu Tuan'as<sup>100</sup> teigia, kad žmogaus intymus vietos patyrimas susijęs su subjektais, o ne objektais. Pirmieji žmogaus intymūs patyrimai siejami su tėvais. Vėlesniais raidos laikotarpiais – su draugais ar kitais artimais žmonėmis. Pasak Yi-Fu Tuan'o<sup>101</sup>, pasikeitus santykiams su artimais asmenimis, pasikeičia ir vietos intymumas. Šis požiūris ginčytinas, nes vėlesniais žmogaus raidos laikotarpiais vietos intymumas gali būti siejamas net tik su asmenimis, bet ir su unikaliais vidiniais išgyvenimais. Toks asmeninis santykis šiuo atveju yra daug tvaresnis ir priklauso labiau nuo vidinės asmens būsenos. Vietos intymumas yra sunkiai apibūdinamas ar apčiuopiamas: įvardijus ir apibrėžus vietos intymumą, jis tampa objektu, parankiu tyrimui, bet tai sugriauna jo esmę. Vietos intymumas yra numanomas, pajuntamas, bet ne apibrėžiamas ar ištiriamas. Todėl šioje sferoje geriau vietos intymumo temą atskleidžia menas – poezija, dailė, architektūra ir muzika.

### VIETOJE IŠVADŲ

Viena vertus, laikas ir erdvė yra objektyvios materijos egzistencijos dimensijos, kita vertus, pasaulio suvokimas dėl mūsų prigimties yra subjektyvus, todėl ir laikas bei erdvė gali būti interpretuojami subjektyviai. Tokia tyrimo perspektyva komplikuoja aplinkos definicijas ir atskirų jos (aplinkos) elementų sąveikos mechanizmų atskleidimą. Socialinė realybė ir objektyvios aplinkos dimensijos yra tarpusavyje susijusios, tačiau kyla klausimas, koku būdu ir kokia prieiga yra tikslinga. Akivaizdu, kad tiesinio priežastinio ryšio paieškos yra netikslingos, nes jei ir galima rasti objektyvių sąsajų, tai jos greičiau yra atsitiktinis sutapimas. Tyrimo ir tyrimo rezultatų interpretacijos turi būti atliekamos

remiantis teiginiu, kad aplinka gali būti ir tyrimo objektas, o kai kuriomis sąlygomis – ir subjektas. Tokiu atveju aplinkos ir žmogaus sistema tampa sunkiai analizuojama, nes vienintelis atsakymas yra „tai priklauso...“. Nors tokia tyrimo perspektyva atrodo paini ir sudėtinga, tačiau aišku, kad tinkamas požiūris į laiką ir erdvę suteikia galimybę aplinkos ir žmogaus sistemą analizuoti tinkamai.

Erdvė yra gana abstrakti sąvoka, tačiau ji lengvai transformuojama asmeninio patyrimo. Pažinta, įgyventa ir patirta aplinka tampa vieta. Vieta gali būti kuriama, perkuriama, ji aktyviai veikia žmogų, ir žmogus veikia ją. Aplinka kaip erdvė, vieta, yra suvokiama, apgyvendinama žmogaus, todėl logiška ją matuoti antropocentristiškai. Būtina pažymėti, kad erdvė, vieta yra įvaldoma metriškai (judesiais), simboliškai (suvokimu ir patirtimi) ir socialiai (individo veikimu konkrečioje vietoje, jis yra susijęs su kitų asmenų veikla). Erdvės, vietos pažinimas, reflektavimas ir įvaldymas yra personalinis aktas, kuris ne visada gali būti racionalizuojamas mokslinės perspektyvos. Menas, kaip aplinkos pažinimo ir įvaldymo forma, yra ne mažiau paveikus ir aktualus. Meno kūriniai ir meninė veikla, kaip įvairių racionalumo lygių atspindys, labiau atitinka aplinkos struktūrą ir struktūrinių sąryšių visumą.

Laikas, kaip fizinis dydis, socialiniuose aspektuose gali neturėti jokios prasmės, todėl būtina laiką vertinti ir kaip *chronos*, ir kaip *kairos*. Transakcinė perspektyva yra svarbi suvokiant ir derinant atskiras laiko rūšis, nes būtent veikimas ir patirtis įprasmina laiko potyrį. Absoliutus laiko dydis dažnai nieko nereikšmia individui, todėl laiko interpretacijai yra būtina pasitelkti kasdienius gyvenimo įvykius. Neryškios aplinkos (fizinės ir socialinės) laiko slinktytys gali būti ypač reikšmingos asmeniui, todėl būtina suvokti ir suprasti ne tik vientiso *chronos* vektoriaus egzistavimą, bet ir socialines asmenines laiko slinktis. Taip laikas yra fragmentuojamas, skaidomas ir netenka vientisos tėkmės. Tai geriausiai atspindi kasdienės gyvenimo situacijos ir veiklos. Laiko nuolat trūksta, nes dėl pažinimo plėtros veikimas nuolat racionalėja, o dėl veiklos racionalumo didėjimo viskas atliekama vis greičiau, tačiau laiko tėkmės suardymas atima pilnatvės pojūtį, gindamas asmenį iš vienos akimirkos į kitą. Taip pakliūnama į

nuolatinių akimirkų valdžią užmirštant, kad asmuo yra *čia ir dabar*, o nuolatinis progresas tėra iliuzija.

Apibendrinant išsakytas mintis galima teigti, kad erdvę, laiką būtina vertinti iš transakcinės perspektyvos (veikla paremta patirtimi) ir būtina atsižvelgti į socialinius kultūrinius aspektus, nes dažnai abso-  
liutus laiko ir erdvės matavimas yra beprasmiškas. Ekosisteminis požiūris sufleruoja, kad vertinimas ir perversinimas yra nuolatiniai procesai, nes yra inspiruojami socialinės kultūrinės aplinkos ir pačios asmenybės pokyčių. Viena vertus, toks nuolatinis sistemos nestabilumas yra vienas iš pagrindinių veiksmų, stumiančių asmenybės raidą į priekį, bet, kita vertus, mūsų patirtis ir vidinis gyvenimo vektorius (apimančio ir *chronos*, ir *kairos* laiką) suvokimas garantuoja sistemos stabilumą.

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>2</sup> Creswell, T. *Place: A Short Introduction*, New Jersey: WileyBlackwell, 2004.
- <sup>3</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>4</sup> Ten pat.
- <sup>5</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>6</sup> Šiuo atveju peizažas interpretuojamas ne kaip meno kūrinio vaizdinys, o kaip socialinis kultūrinis konstruktas.
- <sup>7</sup> Daniels, S.; Cosgrove, D. E. *The Iconography of Landscape: essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- <sup>8</sup> Creswell, T. *Place: A Short Introduction*, New Jersey: Wiley Blackwell, 2004.
- <sup>9</sup> Piaget, J. *The Childs Conception of Space*, London, New York: Routledge, 1998.
- <sup>10</sup> Lefebvre, H. *The Production of Space*, New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- <sup>11</sup> Piaget, J. *The Childs Conception of Space*, London, New York: Routledge, 1998.
- <sup>12</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>13</sup> Piaget, J. *The Childs Conception of Space*, London, New York: Routledge, 1998.
- <sup>14</sup> Vygotsky, L. S. *Mind in Society*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.
- <sup>15</sup> Yi-Fu, Tuan. *Good Life*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.

- <sup>16</sup> Orto gr. – ρθός – tiesus, vienkryptis. Ortogenezė – teorija, teigianti, kad evoliucijos variacijos yra kryptingos ir nėra tik atsitiktinės sėkmės padarinys. Ortogenezė, kaip Darvino vystymosi teorijos konkurentė, žvelgiant iš šiuolaikinės perspektyvos, neaktuali (ortogenezė 19 amžiuje sukurta kaip evoliucijos teorija, teigianti, kad kiekviena sistema ar organizmas turi savyje „vidinę energiją“ (kiek vėliau, 20 amžiaus pradžioje, omega taško link); tačiau šiuolaikiniame moksle dažnai naudojama tam tikriems, dažniausia linijiniams, procesams tirti ir interpretuoti. Daugiau apie tai – Woodley, M. A. *The Limits of Ecology New Perspectives from a Theoretical Borderland*, United Kingdom: Arima Publishing, 2006.
- <sup>17</sup> Thurstone, L. L. *Multiple Factor Anglysis*, Chicago: University of Chicago Press, 1947.
- <sup>18</sup> Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Basic Books, 1985.
- <sup>19</sup> Vekker, L. M., *Mental Processes: Thinking and the Intellect*, vol. 2, Leningrad: Leningrad University Press (in Russian), 1976.
- <sup>20</sup> Ten pat.
- <sup>21</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>22</sup> Foley, M.; Janikoun, J. *The Really Practical Guide to Primary Geography* (2nd ed.), Kingston upon Thames: Stanley Thornes Ltd, 1996.
- <sup>23</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>24</sup> Garbarino, J.; Abramowitz, R. H. *The Ecology of Human Development*, New York: Walter de Gryter, 1992.
- <sup>25</sup> Garbarino, J. *Raising Children in a Socially Toxic Environment*, San Francisco: JosseyBass, Inc. 1999.
- <sup>26</sup> Lopez, J. *Society and Its Metaphors: Language, Social Theory and Social Structure*. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2003.
- <sup>27</sup> Noonan, H. W. *Personal Identity*, London: Routledge, 2003.
- <sup>28</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>29</sup> Ten pat, p. 3–4.
- <sup>30</sup> Garbarino, J.; Abramowitz, R. H. *The Ecology of Human Development*, New York: Walter de Gryter, 1992.
- <sup>31</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>32</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979; Bronfenbrenner, U. *Making Human Beings Human: Bioecological Perspectives on Human Development*, London: Sage Publications, 2004, p. 84–85.
- <sup>33</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>34</sup> Garbarino, J.; Abramowitz, R. H. *The Ecology of Human Development*, New York: Walter de Gryter, 1992.
- <sup>35</sup> Baltes, P. B. *Theoretical Propositions of Lifespan Developmental Psychology: On the Dynamics between Growth and Decline*. In: *Developmental Psychology*, 1987, 23, p. 611–626.
- <sup>36</sup> Baltes, P. B.; Reese, H.; Lipsett L. *Lifespan developmental psychology*. In: *Annual Review of Psychology*, 1980, 31, p 65–110.
- <sup>37</sup> Ten pat.
- <sup>38</sup> Bronfenbrenner, U. *Making Human Beings Human: Bioecological Perspectives on Human Development*, London: Sage Publications, 2004, p. 84–85.
- <sup>39</sup> Werner, C. M.; Altman, I.; Oxley, D. *Home environments*, Berlin: Springer, 1985.
- <sup>40</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>41</sup> Stone, A. P. *Time As Chronos And Kairos. Physical and metaphysical time*. [interaktyvus]. [žiūrėta 2011 m. kovo 11 d.] prieiga per internetą: <http://homepage.ntlworld.com/stone-catend/PIRTIX-APStone-FullText.pdf>
- <sup>42</sup> Stone A. P. *Time as Chronos and Kairos. Physical and Metaphysical Time* [interaktyvus] [žiūrėta 2010 m. spalio 3 d.]. Prieiga per internetą: <http://homepage.ntlworld.com/stonecatend/PIRTIXAPStoneFullText.pdf>.
- <sup>43</sup> Whitrow, G. J. *The Natural Philosophy of Time*, Oxford: Clarendon Press, 1980.
- <sup>44</sup> Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas*, Vilnius: Pradai, 2000.
- <sup>45</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979; Bronfenbrenner, U. *Making Human Beings Human: Bioecological Perspectives on Human Development*, London: Sage Publications, 2004, p. 84–85.
- <sup>46</sup> Bronfenbrenner, U. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- <sup>47</sup> Yi-Fu, Tuan. *Good Life*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.
- <sup>48</sup> Ten pat.
- <sup>49</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>50</sup> Ten pat.
- <sup>51</sup> Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Basic Books, 1985.
- <sup>52</sup> Linn, M. C.; Petersen, A. C. A. *Emergences and Characteristics of Sex Differences in Spatial Ability*. In: *A Meta-Analysis. Child Development*, 1985, 56, p. 1479–1498.
- <sup>53</sup> Altman, I.; Chemers, M. M. *Culture and Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- <sup>54</sup> Golledge, R. G.; Stimson, R. J. *Spatial Behavior. A Geographic Perspective*, New York: Guilford Press, 1997.
- <sup>55</sup> Altman, I.; Chemers, M. M. *Culture and Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- <sup>56</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>57</sup> Kellert, S. R. *Experiencing Nature: Affective, Cognitive and Evaluative Development of Children*. In: *Children and Nature: Psychological, Sociocultural and Evolutionary Investigations* / ed. Kahn, P. H. Honk Kong: The MIT Press, 2002, p. 117–152.
- <sup>58</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>59</sup> Kellert, S. R. *Experiencing Nature: Affective, Cognitive and Evaluative Development of Children*. In: *Children and Nature: Psychological, Sociocultural and Evolutionary Investigations* / ed. Kahn, P. H. Honk Kong: The MIT Press, 2002, p. 117–152.
- <sup>60</sup> Ten pat.
- <sup>61</sup> Ten pat.

- <sup>62</sup> McLuhan, M. *Understanding Media* (2nd ed.), London, New York: Routledge, 2001.
- <sup>63</sup> Kellert, S. R. *Experiencing Nature: Affective, Cognitive and Evaluative Development of Children*. In: *Children and Nature: Psychological, Sociocultural and Evolutionary Investigations* / ed. Kahn, P. H. Honk Kong: The MIT Press, 2002, p. 117–152.
- <sup>64</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- <sup>65</sup> McLuhan, M. *Understanding Media* (2nd ed.), London, New York: Routledge, 2001.
- <sup>66</sup> Daugiau apie tai – McLuhan, M. *Understanding Media* (2nd Edition). Routledge Classics. 1964, 2001.
- <sup>67</sup> McLuhan, M. *Understanding Media* (2nd ed.), London, New York: Routledge, 2001.
- <sup>68</sup> Ten pat.
- <sup>69</sup> McLuhan, M. *Understanding Media: Critical Edition* (comp. Gordon T. W.), Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.
- <sup>70</sup> Daugiau apie tai – McLuhan, M. *Understanding Media* (2nd Edition). Routledge Classics. 1964, 2001.
- <sup>71</sup> McLuhan, M. *Understanding Media: Critical Edition* (comp. Gordon T. W.), Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.
- Marshall'as McLuhan'as, tyrinėjantis šiuolaikinės visuomenės ir aplinkos virsmus, duodamas interviu žurnalui *Playboy* (1969) teigia: „visos medijos nuo fonetinio alfabeto iki kompiuterio yra žmogaus tęsiniai, kurie sukelia jame esminius bei ilgalaikius pokyčius ir keičia jo aplinką. Toks tęsinys yra organo, jutimo ar funkcijos sustiprinimas bei išplėtojimas, ir kai tai įvyksta, centrinė nervų sistema pradeda įgyvendinti apsauginę paveiktos vietos nejaurą, izoliuodama ir anestezuodama tą vietą nuo sąmoningo supratimo, kas jai atsitiko.“
- Tame pačiame interviu Marshall'as McLuhan'as teigia: „Anksčiau medijų poveikis buvo patiriamas palaipsniui, ir individas bei visuomenė sugebėdavo amortizuoti ir sušvelninti jų įtaką. Šiandien, elektroniniame momentinės komunikacijos amžiuje, atrodo, kad mūsų išlikimas ar mažų mažiausiai patogumas ir laimė yra galimi tik išsąmoninus mūsų naujosios aplinkos prigimtį, kadangi, priešingai ankstesniems aplinkos pokyčiams, elektrinės medijos įsteigia absoliučią ir beveik momentinę kultūros, verčių ir elgsenų transformaciją. Šis poslinkis nulemia didžiulį skausmą ir tapatybės praradimą, kurį galima pašalinti tik valingai išsąmoninus poslinkio dinamiką.“
- The Playboy Interview: Marshall McLuhan*. In: *Playboy*, Kovas, (1969). Prieiga per: <http://www.columbia.edu/~log2/mediablogs/McLuhanPBinterview.htm> [žiūrėta 2010-09-05].
- <sup>72</sup> Kibernetinė erdvė apibūdinama kaip skaitmeninė ar virtuali erdvė, kuri remiasi televizija ir kompiuteriniais tinklais.
- <sup>73</sup> Pseudoerdvė – netikra, imituota erdvė.
- <sup>74</sup> Simuliakras – sąmonės fantomas, realumo iliuzija, atsirandanti nepriklausomai nuo objekto ir jo požymių. Daugiau apie tai – Baudrillard, J. *Simulacra and Simulations*, 1998. Prieiga per: [http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard\\_Simulacra.html](http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html) [žiūrėta 2009 02 19].
- <sup>75</sup> Buckingham, D. *Beyond Technology: Children's Learning in the Age of Digital Culture*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- <sup>76</sup> Ten pat.
- <sup>77</sup> Collis, B. A.; Knezek, G. A.; Lai, K.W.; Miyashita, K. T.; Pelgrum, W. J.; Plomb, T.; Sakamoto, T.; Collis, B.; Miyashita, K. *Children and Computers in School* (1st ed.), London: Lawrence Erlbaum, 1996.
- <sup>78</sup> Collis, B.; Knezek, G. *Teaching and Learning in the Digital Age: Research into Practice With Telecommunications in Educational Settings*, Washington: International Society for Technology in Education, 1997.
- <sup>79</sup> Fromme J. *Computer Games as a Part of Children's Culture*. Prieiga per internetą: <http://gamestudies.org/0301/fromme/> [žiūrėta 2009 02 20].
- <sup>80</sup> Buckingham, D. *Beyond Technology: Children's Learning in the Age of Digital Culture*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- <sup>81</sup> Bollier, D. *The Future of Community and Personal Identity in the Coming Electronics Culture*. In: *A Report of Annual Aspen Institute Roundtable of Information Technology*, 1994 [interaktyvus] [žiūrėta 2010 m. lapkričio 1 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content\\_storage\\_01/0000019b/80/14/17/d1.pdf](http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/14/17/d1.pdf).
- <sup>82</sup> Bollier, D. *The Future of Community and Personal Identity in the Coming Electronics Culture*. In: *A Report of Annual Aspen Institute Roundtable of Information Technology*, 1994 [interaktyvus] [žiūrėta 2010 m. lapkričio 1 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content\\_storage\\_01/0000019b/80/14/17/d1.pdf](http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/14/17/d1.pdf); Buckingham, D. *Beyond Technology: Children's Learning in the Age of Digital Culture*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- <sup>83</sup> Sukurtas Edward C. Tolman.
- <sup>84</sup> Downs, R.; Stea, D. *Image and Environment: Cognitive Mapping and Spatial Behavior* (2nd ed.), New Jersey: Transaction Publishers, 2005.
- <sup>85</sup> Csanyo, V. *The Biological Basis of Cognitive Maps*, 1993.
- <sup>86</sup> Costa, A. L.; Kallick, B. *Assessment Strategies for Self-directed Learning*. Thousand Oaks, Ca: Corwin Press. 2003.
- <sup>87</sup> Kosko, B. *Heaven in a Chip: Fuzzy Visions of Society and Science in the Digital Age*, New York: Three Rivers Press/Random House, 2000.
- <sup>88</sup> Fuzzy logika – logika, kuri remiasi ryšių analize ir įvairių lygių faktų pripažinimu, atmetant supaprastintą vertinimą – tiesa, netiesa. Kaip realistiškas veiklos modelis naudojamas dirbtinio intelekto schemoms kurti.
- <sup>89</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 51.
- <sup>90</sup> Lotman, J. *Kultūros semiotika* / sud. A. Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- <sup>91</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 52.
- <sup>92</sup> Bollier, D. *The Future of Community and Personal Identity in the Coming Electronics Culture*. In: *A Report of Annual Aspen Institute Roundtable of Information Technology*, 1994 [interaktyvus] [žiūrėta 2010 m. lapkričio 1 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content\\_storage\\_01/0000019b/80/14/17/d1.pdf](http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/14/17/d1.pdf).
- <sup>93</sup> McLuhan, M. *Understanding Media: Critical Edition* (comp. Gordon T. W.), Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.
- <sup>94</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of*



*Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

<sup>95</sup> F. Perls įvardija tokius išsąmoninimo būdus: atsiminimą, kūno pojūčių pajautimą, emocijų nepertraukiamumo jutimą ir verbalizaciją. Visa tai atspindima išsąmoninimu. Perls teigia, jog išsąmoninimo ribų praplėtimui reikia stimuliuoti spontaniškai savąjį „aš“ ir suvokti skirtumą tarp valingų ir spontaniškų veiksmų. Išsąmoninimas skiriasi nuo introspekcijos. Išsąmoninimas – tai spontaniškas pajutimas to, kas jūmyse kyla: ką jūs darote, jaučiate, planuojate. Introspekcija yra valingas dėmesio koncentravimas, tuo pat metu veikiant ir vertinant. Valingas veikimas dažnai riboja veiksmus ir išsąmoninimo galimybes. Yontef, G. *Gestalt Therapy: An Introduction*.

Prieiga per: <http://www.gestalt.org/yontef.htm> [žiūrėta 2011 08 10].

<sup>96</sup> Giedeon, S. *Space*, In: *Time and Architecture – the growth of anew tradition*, Harvard University Press, 2002.

<sup>97</sup> Yi-Fu, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

<sup>98</sup> Ten pat.

<sup>99</sup> Ten pat.

<sup>100</sup> Ten pat.

<sup>101</sup> Ten pat.

Necituotas šaltinis: Plungė, Rimanatas. *Vaiko ir paauglio privatus interjeras kaip socializacijos ir ugdymosi aplinka* [daktaro disertacija], Šiauliai, 2010.

**Rimantas PLUNGĖ**

*Vytautas Magnus University, Lithuania*

## THE TRANSFORMATIONS IN THE CONCEPTIONS OF THE SPACE AND TIME DIMENSIONS ION CONTENPORARY SOCIO-CULTURAL CONTEXTS: THEORETICAL INSIGHTS AND MODELS

**Keywords:** time, space, location, ecology of human development, anthropocentric nature of space-time, time and space transformations in socio-cultural context.

### Summary

On the one hand time and space are the dimensions of objective existence, on the other hand, due to our nature, the perception of the world is subjective; thus, time and space can be interpreted subjectively. Such research perspective makes the definition of the environment and the disclosure of the interaction mechanisms of the environment and its separate elements quite complicated. Social reality and the dimensions of objective environment are closely interrelated; however the question is how and what approach is appropriate. It is obvious, that the search for the linear causal links is inexpedient as even the cases of objective interface are mere coincidences. The interpretation of the research and research results has to comply with the statement that the environment can be both the object and the subject depending on the circumstances. In that case the analysis of the system environment-human becomes complicated as the only answer is 'it depends...'. Although such research perspective seems confusing and complicated, it is clear that appropriate approach towards time and space leads to a possibility of an appropriate analysis of the system environment-human.

Space is quite an abstract concept; however it can be easily transformed by personal experience. Perceived and experienced environment becomes a location. A location can be created and re-created, it affects the man and the man affects it. The environment is space, a location is perceived and occupied by a man; thus, it can be measured anthropocentrically. It is important to note, that space and location can be mastered metrically (motion), symbolically (perception and experience), and socially (individual's performance in a specific location that is related to other individuals and their activities). The cognition of space and location, their reflection and employment is a personal act that quite often can fail being rationalized from the scientific perspective. Art as a form of environment cognition and employment is no less influential and relevant. Art works and artistic activities, as the reflection of various levels of rationality, conform more to the environmental structure and the whole system of structural ties.

Time as a physical dimension can be meaningless in social aspects; thus it is necessary to evaluate time as both *chronos* and *cairos*. Transactional perspective is very important in perception and coordination of separate time types as only activity and experience give sense to time perception. Absolute time dimension usually means nothing to an individual, thus, the interpretation of time requires every day life events. Minor environment (physical and social) scrolls can be particularly important for a person, therefore, it is important to perceive and understand the existence of integral chronos vector, but also social personal scrolls. In this way, time is fragmented and split that leads to disintegration. This is best reflected in every day situations and activities. There is chronic lack of time as activity becomes more and more rational due to the development of cognition that leads to more and more rapid performance of activities. The destruction of the flow of time destroys the feeling of plenitude in a person. In this way the person is caught by the power of moments, the person forgets being here and now, and that the feeling of permanent feeling is an illusion.

In summary it can be stated, that it is necessary to see space and time in transactional perspective (activity based on experience) and take into account socio-cultural aspects as frequently absolute space and time measurements are meaningless. The ecosystem approach suggests that evaluation and re-evaluation are permanent processes as they are inspired by the socio-cultural environment and personal transformations. On the one hand, such instability of a system is one of the main factors stimulating the development of a personality. On the other hand, our experience and inner perception of the life vector (including the time of *chromos* and *cairos*) guarantee the stability of the system.

Gauta: 2012 04 20

Parengta spaudai: 2012 11 07



## APGRĘŽTAS ERDVĖLAIKIS IR JO FUNKCIJOS ŠIUOLAIKINIAME MENE: RIMANTO PLUNGĖS KOLIAŽAI

**Reikšminiai žodžiai:** koliažas, nukrypimas (*dérive*), dehumanizavimas, išcentrinimas, žaismas, simbolis

Kontrideologiniai koliažai yra daugiaplaniai, daugiaprasmiai, išcentrinai ir skatina nukrypti nuo įprastinio žiūrėjimo į ikonas, nuo ideologinio figūrų suvokimo ir, veikiamiems ekspresyvos tapybos, patiems artikuliuoti meno kūrinio erdvėlaikį. Esminga yra gebėjimas ištrūkti iš reprodukuotų ikonų pasakojimų, iš jų švento, amžino ar ideologinio laiko ir erdvės potyrio. Ši ikonų išpūdzio silpninimo, jų pranešimo krypties apgrėžimo, transformavimo principą atrado ankstyvieji dadaizmo, kubizmo, siurrealizmo menininkai. Susilpnintas ar sugriautas didžiųjų paveikslų diktatas, sukasdieninta jų pranešimų erdvė ir laikas, buvęs dievo ar karo, herojiško darbo ar didingos kovos metas atveria galimybę parodyti kitą, neatrastą laiką, nepatirtą erdvę, kuri parodoma tapybos ar alternatyvių medijų priemonėmis, naujomis opozicijomis, konfliktais. Tai ir yra kontrideologinio, nonkonformistinio meno siekinys.

Mišri koliažo ir dinamiškos tapybos technika, abstrakcijos ir realių figūrų įklijų samplaika suartina Rimanto Plungės kūrinius su meninio sąjūdžio COBRA, tapytojo ir politinio kritiko Asgero Jorno tapyba, su kai kuriomis *punk* grafikos detalėmis, su išcentriniais, išbalansuotais JAV dailininko Richardo Diebenkorn'o tapybos kūriniais. Plungės kūryboje nuolatos siekiama alternatyvių tikslų: didieji simboliai susilpninami, jų prasmės transformuojamos ar apgrėžiamos. Tai padeda jam kurti opozicijas ar net karą tarp naujų medijų (fotografijos, videomeno ir kt.) ir tradicinės tapybos (ekspresyvos, intensyvių spalvų ir ryžtingų potėpių). Toks kūrimo būdas

dehumanizuoja naujas erdves ir laiką, formuoja kitą, daiktų savaimingumo, mitą.

Šiandieninis koliažas yra senosios tapybos ir naujų medijų junginys, realizuojamas įvairiomis jungtimis. Pavyzdžiui, tapyba jungiama su fotografijos technologijomis ir kūriniais, filmuota medžiaga, monitoriaus ekrano vaizdais, kurie sudaro kontrastą su realybės detalėmis, audinių ar kartono faktūromis. Senųjų ir naujų medijų sąveikos sukuria konkurencinį, daugiamatį kovos lauką, kuriame išsiskleidžia daugiaprasmės įtampos, vyksta erdvės, laiko ir interpretacijų transformacijos. Į begalybę nutįsios ekspresijos, mutavusių ikonų ir fragmentuotų medijų mūšis vyksta ne dvimatėje paveikslo erdvės plokštumoje ar linijiniame mūsų regėjimo lauke, o intertekstualumo, daugialiniškumo perspektyvoje, kuri dėl savo konfliktinio pobūdžio neišitenka vidiename mūsų egoistinio suvokimo laike ar erdvėje. Naujų medijų ir tradicinės tapybos mūšis griauja ikonų intertekstualumą, nusulina didžiųjų vaizdų reikšmę ir išaukština spalvos ar ekspresijos didybę, chaosą, kontrastą, harmoniją, nuotaiką. Norint suvokti modernių koliažų turinį, jų konfliktiškumą ir su tuo susijusį *daugiaerdvį* ir *daugialaikį* pobūdį, paaiškinti žvilgsnio trajektorijas, prasmų apgrėžimus ir naujus horizontus, galima aptarti menines erdvės ir laiko patyrimo bei simbolių interpretavimo tradicijas XX amžiaus mene.

Šiuolaikinė abstrakčioji tapyba, asambliažas, koliažas, pripildyti susilpnintų simbolių ir ikonų įtaigos, dažnai yra grindžiami nukrypimo (*dérive*),

apgręžimo (*détournement*) būdais. Taip išbalansuojamas įprastinis vaizdo patyrimas, atsisakoma nuoseklaus pasakojimo laiko. Simbolių, ikonų, idensų, ekspresyvos tapybos konfliktai ir nevienareikšmiškumas atveria menininkui ir žiūrovui heterogenio laiko ir erdvės galimybę, kai jis pats, žiūrovas ir menininkas, kaskart iš naujo brėžia ir artikuliuoja esamą situaciją, erdvėlaikį. Asambliazo ir koliažo technika, suderinta su naujosiomis medijomis, padeda menininkui kurti ne statiskus paveikslus, o situacijas. Nonkonformistinio meno atveju tai yra dehumanizacijos ir *visuomenės spektaklio* (G. Debordo prasme) patirtys. Pasaulis išsiskleidžia kaskart naujai dėl kitokio matomo skirtingų fotografijų, faktūrų, tapybos, kitų instaliacijų ar įklijų santykio.

#### SIMBOLINIAI KOLIAŽO NUKRYPTIMAI IR APGRĘŽIMAI

Meno deideologizavimas, dehumanizavimas, meno desubjekcija – tai reiškiniai, siekiantys išlaisvinti prasmines laiko, erdvės, simbolių konstrukcijų patirtis. I. Kantas *Grynojoje proto kritikoje* apibūdinęs laiką kaip vidinę, *a priori*, stebėjimo formą<sup>1</sup>, kai mes įvykius dėstome nuosekliai vienas po kito, turėjo omenyje vaizduojamą tapybos darbuose audros didingumą, muzikinę harmoniją. Jis pastebėjo vidinio laiko ir erdvės santykį su didingumu ir harmonijos, grožio ir gėrio idėjų turėjimu. Laikas nėra tik kantiška, abstrakti stebėjimo forma: jis yra sakralinis ar profaninis. Lygiai taip pat erdvė: ji nėra stebėjimo vienas šalia kito forma, o kupina didžiųjų ar kasdienybės įvykių. Šios erdvėlaikio transformacijos vyksta priklausomai nuo mūsų asmeninės sprendimo galios ir priklauso nuo regimybės simbolinės organizacijos. Pagaliau sprendimo galia, pavyzdžiui, estetinė ar religinė vaizduotė, gali būti plėtojama ar keičiama remiantis menu. Tačiau šiandien šie itin svarbūs fantazijos ir supratimo pagrindai nyksta dabarties vidinių stebėjimų kakofonijoje, šiuolaikinės gamybos ir masinių reprodukcijų cirkuliacijoje. Modernusis pasaulis, priešindamas masių kultūrai ir viešpatavimo trokštančiai politinei ideologijai, atranda atonalumą (A. Schönbergo muzika) vietoje nuoseklumo, žaidybines pasikartojimų sekas (H. Hesės *Stiklo karoliukų* žaidimo idealai) vietoje

kompozicijų „šventumo“, kūrybiškai deformuotus cikliškumus vietoje tiesinės raidos, daugialaikškumą, vietoje jo vienovės. Kantiškasis vidinis stebėjimo principas išplėtojamas ir virsta meno patirčių daugiakryptiškumu, naujomis komunikacinėmis sąveikomis, trajektorijomis, nukrypimais (psichogeografinio *dérive*) ar egzistencialistiniais nuobloškiais. Besipriešinant kasdienybės, darbo, ideologijos ar net mokslo diktatui, kuriami alternatyvūs simboliniai erdvėlaikiai, nonkonformistinės patirties formos.

Kita vertus, simbolinio (urbanistinio, meninio, komunikacinio) erdvėlaikio konfliktai ir dialogai, hegemonija ar alternatyvos skatina vienmatės patirties ir organizacijų, kurios ją įtvirtina, kritiką. Didžiosios pasakojimų tradicijos, akademinės istorinės tvarkos ir jų institucijos – muziejai, universitetai, bibliotekos, susijusios politinės santvarkos determinuoja žvilgsnį ir intuiciją, stebėjimą ir interpretaciją ir taip užtikrina klasikinio laiko ir erdvės, viešpatuojančio pasakojimo saugą ar reprodukciją. Ideologizuota ir disciplinuota vidinė stebėjimo forma pirmiausia įtvirtinama politinės ideologijos, mokslo, kanoninio meno ir galiausiai kasdienybės organizuojančios socialinės inžinerijos. Thomas W. Mitchellas, pateikęs ikonologinę ideologijos kritiką, parodo, kad erdvėlaikį organizuoja didieji simboliai, ikonos, vaizdai. Jie išskleidžia tautos kelią, vado žygį, mūsų didingumą, pagal kuriuos žmonės pamatuoja savo gyvenimo įvykius. Jis nurodo, kad erdvės ir laiko bei, atitinkamai, simbolių organizacijų prievarta yra viena labiausiai pamatinių ir diskriminuoja asmenis jau pojūčio, t.y. matymo, girdėjimo, artikuliacijos pakopoje, iki refleksyvumo<sup>2</sup>. Priešingai, naujosios gyvenimo praktikos, nepriklausomos atminties ir užmaršties artikuliacijos, ženklų reikšmių transformacijos, simbolių ir ikonų galios pokyčiai, nauji komunikaciniai tinklai padeda išskleisti kitokius patirties erdvėlaikius.

Šiuolaikinis menas išlaisvina kūrybinę vaizduotę iš įvairiausių diskursyvinų ir institucinių prierašumų, t.y. primestinės subjekcijos, suteikia patyrimui, matymui galimybę nukrypti – *dérive* ir improvizuoti laiką. Pokolonializmo, feminizmo, antimilitarizmo ir antipropagandos sąjūdžiai siekia, kad alternatyvios patirties formos tiesiogiai nepriklausytų nuo

politinės, religinės ar vartotojiškos hegemonijos, nuo paklausos ir pasiūlos mechanizmų. Tuo tikslu siekiama susilpninti, transformuoti įprastinius simbolius, jų įtaigumą, jų išskleidžiamus mitinių ar ideologinių herojų laikus ir erdves. Vietoje viešpataujančių idėjinių perspektyvų siūlomi nihilizmo, dehumanizacijos, abstrakcijos, žaidimo, įvairovės gausinimo veiksmai.

Laisvi žvilgsnio dreifai (*dérive*), spontaniškos trajektorijos, neturinčios nei aiškių kryptių, nei riboženklų, trikdo masių vartotoją, linkusį gėrėtis įprastumu: išmokta horizonto didybė, įsisavinta perspektyvos tvarka, prievartine darna ar harmonija. Tvarkos ir aišrios krypties asmenis neramina decen-truotos, centro ir periferijos santykį pažeidžiančios abstrakčios figūros ar ekspresijos, su mesianizmo pasakojimais nesusijusių linijų žaismas, nereguliuojamos distancijos ir artumos. Jos neauklėja nei Vakarų civilizacijos gerbėjo, nei tautinio patrioto, nei savo klasės didvyrio, neugdo realistinio požiūrio. Vis dėlto ir šis abstraktusis asambliažų ir koliažų menas, jo mišrios technikos ir spalvinis žaismas, dehumanizuotos ekspresijos ir impresijos randa vis daugiau pasekėjų ir žiūrovų. Laisvas nuo pirmestinių kryptių žvilgsnio artikuliuojamas suteikia galimybę atskleisti naujas meninio matymo sferas. Peteris Sloterdijkas savo monumentalios filosofinės trilogijos *Sferos* trečiajame tome *Putas. Pluralistinė sferologija* nagrinėja šiuolaikinio meno išsilaisvinimą nuo monocentrizmo, šiuolaikiško decentralizuoto, multifokalinio, poliarchinio pasaulio patyrimo. Jis aiškina laisvo, save artikuliuojančio suvokimo genezę ir reikšmę<sup>3</sup>. Regėjimų ir diskursyvusis pliuralizmas, apibūdintas „putos“ metafora, oponuoja *šaknyno* (rizomos) terminologijai, susietai su Gilles'o Deleuze'o ir Jacques'o Guattari filosofija.

*Šaknynas* dar garbina intertekstualumą, atminties įvairovę, o ne tik dabarties pynę. Rizoma apibūdina daugialinię istoriją, daugelio kryptių atmintį, pamatinių pasakojimų suveltą pynę, bet vis dėlto yra priklausoma nuo istorijos perspektyvos. O šian-dieniniai alternatyvių patirčių susidūrimai, medijų konfliktai, ženklų karai ne tik atstovauja simboli-nėms organizacijoms, sferoms, bet ir muša ban-gas, putas, skatina patirties dreifus, laikinas erdves konfigūracijas ir trajektorijas, kurios ne tik neturi

vieno centro ar vienos perspektyvos, bet ir yra pra-radusios ikoniskumo galią, simboliškumo patrau-klumą, vaizdo fantazminę stiprybę. Jie nebeuaro-d jokie laukiamo sakralinio laiko ir erdvės ir vietoje jų siūlo ekspresyvią abstrakciją, atonalią išraišką, defragmentuotą vaizdų ciklą. Tokiomis aplinkybė-mis tenka oponuoti kasdienybės triukšmui ryškiais asmeniniais pasirinkimais ir artikuliacijomis.

Erdvėje išsiskleidę ir nepriklausomo žvilgsnio arti-kuliuojami intertekstualumai, prasminės ikonos ir vaizdavimo sekos kuria nestabilius, trumpalaikius įspūdžio, komunikacinius erdvėlaikius. Laisva patir-ties aritmija pažeidžia viešpataujančių įpročių pulsą, padeda sukurti ne tik tonalines, bet ir atonalias intertekstualumų gamas, vadinasi, ir nesibaigian-čias alternatyvias interpretacijas, taip pažeisdama autoritetingo pasakojimo kanoną. Tapyba tai reali-zuoja atskleisdama naujas regėjimo kryptis ir ska-tindama nepagrįstus nukrypimus. Iš jų surenkama prasminga erdvė, kitokios (a)ritmikos. Šiuolaikinio Vakarų pasaulio meno puoselėjama laisvų patirčių praktika, naujumas ir (ne)tvaramas yra išsklei-džiami nihilistinės meno prigimties ir realizuojami susijusių meninių-politinių sąjūdžių.

Religinė, kilmės, tautinė, klasinė asmens, jo žvilgs-nio, pasaulejautos priklausomybė didinama, kai individas paklūsta tam tikrai pasakojimo tvarkai, kai ją pradeda laikyti natūralia, civilizaciškai ir kul-tūriškai reikšminga. Didžiosios meno mokyklos: Bizantijos ikoninio, Italijos renesanso ir manie-rizmo stilių, apšvietos tapybos mokyklos išrado ir plėtojo aiškas antropomorfizuotas, antropocen-tristines, religines, hierarchines ar ideologizuotas patirtis: matymo, piešimo, interpretavimo. Įvai-rios determinuotos tam tikrai suvokimo tvarkai perspektyvos turėjo suvaldyti chaotišką žmogaus žvilgsnį ir erdvę, dovanoti tariamą transcenden-ciją, didingumą, harmoniją, patriotiškumą, pasi-didžiavimą savo tauta, klase. Tai galima apibūdinti pagal analogiją su Jacques'o Derrida *Gramatologijos* teiginiu: disciplinuotas raštas pratęsia atmintį ir ją atima, pakeisdamas užrašų; dovanuoja tikslumą ir pažaboja vaizduotę bei kismą; įkvepia išsilavinimui ir paverčia teksto sargu ir subjektu<sup>4</sup>. Remiantis šia atveriančio įkalinimo dialektika galima teigti, kad klasikinis menas atvėrė viešumai kelią į dangų ir

bažnyčią, parodė pasaulį ir žmogaus likimo takus<sup>5</sup>, bet atėmė galimybę lygiagrečiai nubrėžti kitą kelią ir kitą centrą, kitokį dangų ir priešingą perspektyvą. Neatsitiktinai Martinas Heideggeris, išaukštindamas klasikinio ir neoklasikinio meno turinį ir prasmę, prasišaukė su savo meto dadaizmu ir siurrealizmu, kubizmu ir avangardizmu, su visais tais, kurie griovė jo interpretacines perspektyvas, jo dangaus ir žemės, dievų ir mirtingųjų sankirtas, jo išaukštintus Georgo Traklio poetinių namų slenksčius ir varpo gaudesio tolumą. Įkalinantis didingas horizontas yra tai, ką pabrėžia totalitarinis nacistinis ar sovietinis menas.

Meninio žvilgsnio ir vaizduotės laisvę suvaldė, pažabojo ir tikslingai nukreipė teomorfizmas, antropomorfizmas, konceptualizacija bei ideologizacija. Priešingai, alternatyvas galios simbolių ir ikonų pasauliui bandė kurti formalistinis sąjūdis, abstrakcionizmas, kubizmas ir jų įkvėpti naujieji meniniai sąjūdžiai. Formalizmas didžiausią dėmesį skyrė figūrų kompozicijai (pvz., Piet'as Mondrianas), kuri galėjo apsieiti be antropomorfizuotos gamtos, miesto vaizdų, be natiurmortų ar žmogaus paveikslų. Tačiau formalizmo kuriami objektai buvo išplėsti iš konkretaus sociokultūrinio dialogo, hermetiški, metakultūriniai, pabrėžiantys visuotinumą. Radikaliau sužmogintų idėjų ir vaizdų šalinimą vykdė abstrakcionizmas, kurio dehumanizuojamasis veiksmas buvo ir išskirtinis savo kraštutiniu, ir tylus savo politiniu ar socialiniu apsisprendimu. O šiuolaikinis menas kartais pabrėžia unikalumą vietoje visuotinio, subkultūriškumą vietoje metakultūriškumo, komunikaciją vietoje hermetinio simbolizmo, socialinę-politinę kritiką vietoje mesianizmo, simbolių galios sušvelninimą vietoje jų atmetimo.

Abstrakcionistai ir suprematistai Kazimieras Malevičius, Vasilijus Kandinskis, kai kurie kubizmo, dadaizmo meno atstovai išaukštino spalvos, medžiagos, faktūros, daikto, gaminio ir formos sąveikų svarbą ir naudojosi asambliažo bei koliažo technologijomis, stengdamiesi apeiti primetamų prasmų turinius, vaizdavimo ir patirties sekas. Veikiamas abstrakcionizmo, dadaizmo idėjų, karnavalo ir fantazijos kultūros, Pablo Picasso atranda, kad išaukštinti ideologiniai subjektai ne tik gali būti pašalinti karnavalinio ar abstrakčių formų žaismo (ankstyvasis jo kūrybos laikotarpis), bet ir jų galia gali būti sumenkinta ar

pašalinta pažeidžiant, išardant figūras tapybos, meno, koliažo priemonėmis. Jo paveiksluose aižėja įprastinis laikas ir erdvė, nusistovėjęs pasaulio jūtimai. Ankstyvuojų kūrybos laikotarpiu jis kurį laiką stebėjo Afrikos genčių ritualus, tranco šokių, ekstazės patirtis, toteminius ir kaukių žaidimus. Picasso Afrikos laikotarpiu nutapyto paveikslo *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (Jaunos Alžiero moterys, 1907) dešinėje vaizduojamos dvi moterys su kaukėmis ritualo metu. Siekdamas perteikti kitokį, tranco laiką ir erdvę, Picasso žmonės vaizduoja nauja, kubizmo maniera. Tai turėtų atverti kitą jausmą, išpūdį, gyvenimą, naujus asmenybės raidos horizontus. Šie paveikslai tapo naujos meno srovės – kubizmo – pradžia (apie 1907 metus). Minėto paveikslo įklijų rasime Rimanto Plungės paveiksle *Srovės*, kuriame būtent kubizmo maniera integruojama laužomų spalvų ir kaukių figūromis. Po dvidešimties metų (1937 m.) Picasso sukuria freską *Guernica*, kurioje kubistine maniera parodo asmens kančią ir išsilaisvinimą iš Ispanijos pilietinio karo siaubo, iš fašizmo ideologijos poveikio. *Guernica* freskoje atspindėtas vokiečių subombarduoto miestelio Guernica epizodas, kai prievarta sudaužo įprastinio gyvenimo kultūrinį turinį. Paveikslo meditacija skatina apsivalymą (katarsį) nuo ideologinio prierašumo, fašistinio propagandinio aklumo Ispanijoje, kviečia įveikti diktatūros formuojamas erdves, laiką, prasminius horizontus. Tais pačiais metais *Guernicos* turinį jis perteikė koliažo būdu. Pasak Rosalindos E. Krauss, Picasso savo koliažais įteisino menines „impersonalias manipuliacijas kalba“<sup>6</sup>, o tai ir yra koliažo esmė: laužyti diskursų prievartą. Apskritai Pirmasis ir Antrasis pasauliniai karai tapo laiku, sukėlusiu gilių abejonių didžiaisiais religiniais, nacionalistiniais, socialistiniais pasakojimais, politiniais mitais, sekimu visuotinėmis mokslinėmis tiesomis. Pasipriešinimas totalitarizmui, beribei socialinei inžinerijai, propagandai, „smegenų plovimui“, žmogiškosios dramos ir tragedijos supratimas pakeitė meno veidą iš esmės. Minėtų visuotinių mitų ir didžiųjų pasakojimų griūtis pamokų rasime ir Plungės koliažuose, kurie nesuteikia jokios galimybės išsiskleisti nė vienam hegemoniniam naratyvui ir, priešingai, sukuria erdvę nepriklausomiems, individualiems apmąstymams.

Sigfriedas Giedionas<sup>7</sup>, nagrinėdamas naujus erdvinis sprendimus šiuolaikinėje tapyboje ir architektūroje, pastebi, kad kubizmas įveikia renesansinę perspektyvą, horizontą, sugriauna erdvines kompozicijos taisykles, parodo, kad meno erdvė ir turinys yra konvencinės mistikos, sutarti vaizdavimaisi, populiarūs fantazmai. Ryškias erdvines alternatyvas didiesiems pasakojimams pateikė kubizmas, o ideologinių simbolinių figūrų hegemoniją, istorinius švyturius pažeidė dadaistinis grįžimas prie daiktų, ironija. Pagaliau siurrealizmas apskritai atitolino meną ne tik nuo valstybės, bet ir nuo bendruomenės ir įsismelkė į sąmonės veikiamas patyrimo transformacijas. Šių meno krypčių sukurtos erdvės ir laiko transformacijos paveikė vėlesnio meno (neokonceptualizmo, neoekspresionizmo, neoformalizmo) ir urbanistikos, architektūros raidą. Pavyzdžiui, naujosios meninės bangos sutapo ir su tarptautinio situacionizmo (*L'Internationale situationniste*) atstovų bandymu laužyti nusistovėjusias ideologines ikonas. Jie išrado psichogeografijos teoriją ir praktiką, kurios turėjo padėti kurti unikalias situacijas, keisti hegemoninį urbanistinį landsaftą. Jie susiejo savo vaikštinėjimo, stebėjimo, interpretavimo nukrypimo techniką su tradicine *flâneur* idėja: vaikštinėti, dykinėti, bastytis. Tuo pat metu kitas meninis judėjimas – *fluxus* – ir vėliau Andy Warholo *popartas* (*pop art*) kalbėjo apie tai, kad rimtas politines kovas galima pakeisti žaidimais, pavyzdžiui, kartoninėmis dėžutėmis ar miesto autobusų bilietais, popkultūriniu tikrovės dauginimu, atsiskyti noro kalbėti didžiaisiais simboliais ar ikonomis. Ilgainiui šie meniniai sąjūdžiai pažadino postmodernizmą, kuris žaidimu ir ironišku dauginimu sulygino istorines vertybes, didžiąsias ikonas su popkultūriniais personažais. Naujos postmoderniosios meno bangos įkvėpėju laikomas semiotikas ir rašytojas Umberto Eco. Jo romanas *Rožės vardas* ir romano postmoderną aiškinantys priedai tapo istorinių figūrų citavimo, įklijų, perkėlimų pavyzdžiu<sup>8</sup>.

Koliažai iš kasdienybės įklijų (laikraščių, kartono, audinių gabaliukų, kaukių ar kitų daiktų detalių) pasirodė puikus būdas pažeisti stiprius antropomorfizuotus vaizdus, ideologinius ir religinius simbolius, manipuliuoti pasakojimų tvarkomis ir fetišais. Žinoma, koliažas kaip aplikacija (*appliqué*), gali

padėti kurti ir išaukštiną ideologinį subjektą (sovietinės propagandinės aplikacijos ir koliažo užuomazgos), būti naudojamas edukacinėms ideologinėms reikmėms. Tačiau dėl savo demokratiškumo jis tapo lengvai pasiekiamas, populiarus ideologijos šalinimo būdas. Sukarpyti ideologiniai laikraščiai, uždažyti herbai ir medaliai, sumenkinti didžiųjų pasaulio veikėjų paveikslai, diktatorių ir marionėčių, reklamos ir religinio kulto figūrų sugretinimas atlieka menkinamąją, transformuojamąją funkciją. Koliažo demokratiškumas suartina jį su šiuolaikiniu karnavalu, gatvės menu, žaidimais, o ne su kanonizuota tapyba ar grafika<sup>9</sup>. Michailas Bachtinas yra pastebėjęs, kad karnavalinės eisenos, aukštojo ir žemojo vaizdo sukeitimas, kanonų artikuliacijų laužymas ir išjuokimas Viduramžių pabaigoje Europoje sukdavo ypatingą šventinį erdvėlaikį, kuris nesutapo nei su kasdienybe, nei su sakralinio ar dvaro laiku ir erdve<sup>10</sup>. Priešingai, šiuolaikinis gatvės menas – grafičiai, piešiniai ir užrašai ant sienų, lipdiniai ir brėžiai, išardymai ir daužymai – dažniausiai neturi šventiškumo ar šventumo, o tik siekia griauti hegemoninę erdvę ir laiką, viešpataujančius ideologinius pasakojimus ir įsitikinimus. Visi šie grafičiai, piešiniai ant gatvės sienų, braižymai ir kiti ženklai yra pakartotinė simbolizacija, kai pirminį architektūrinį sprendimą keičia prievartinės, svetimos simbolinės intervencijos<sup>11</sup>. Pakartotinė simbolizacija siekia įtvirtinti alternatyvias, subkultūrines ar tiesiog grupines simbolines erdves, leisti kitokias įvykių sekas ir išpūdžius. Vis dėlto, pastebėsiu, rezistencija ir alternatyvių sferų kūrimas nėra tas pats veiksmas. Ilgą laiką *stiliaus* rezistencijai<sup>12</sup> buvo skiriamas didesnis dėmesys nei naujų simbolių pasaulių kūrimui<sup>13</sup> ar alternatyvių sferų sklaidai.

Abstrakcionizmas įveikė ir pašalino stebėjimo kryptis, suteikdamas žvilgsniui kontrastų, formų, spalvų žaismės potyrį, meno dehumanizavimo<sup>14</sup> džiaugsmą. Nužmogintas menas susiliejo su gamtos formų žaismingais atspindžiais, išsivadavusiais iš savo fizinės priklausomybės, su spalvų energija, netekusi savo evoliucinės ar ideologinės krypties ir reikšmės, su faktūrų dovanojamu turiniu, išlaisvintu nuo sąvokos ar prasmės hegemonijos, su šešėlių ir įspaudų sąveikomis, išvaduotomis nuo būtinybės nurodyti savo šeiminingą. Dehumanizacijos patosas



išvadavo žmogaus jausmus nuo meilės ir didybės, tėvynės ir klasės, nuo viso antropomorfizmo pertekliaus ir iš jo kylančios tradicijos, priklausomybės, kolonializmo. Tačiau abstrakcionizmo atverta laisvė buvo veikiau transgresyvi (paribio), besiribojanti su medžiaga arba daiktu savaime. Todėl ne mažiau svarbus ir įdomus buvo įprastinių vaizdų ideologinis nuklenksminimas ir regėjimo kryptį pašalinimas kubizme, kur buvo išsaugomi civilizaciniai vaizdai, parodomos alternatyvos.

Socialinis ir politinis aktyvumas, kuris pabunda asambliažuose ir koliažuose, atsakomybė artikučiuojant naujas vaizdo erdves, sukuriant simbolinius laikus, kitas patirties formas neleidžia naujosioms technikoms ir jų sukurtam menui likti neutraliam idėjiniu, ideologiniu požiūriu. Kasdienybės lopiniai, išskleidžiantys paveikslą erdvę, skatina menininką ir žiūrovą atsiverti gyvenimo konfliktams ir procesams, bendravimui ir neigimui, ironijai ir žaismui. Štai kodėl koliažo meistrai nuo pat pradžių buvo įtraukti į rungtynes su ideologija, religija, propaganda, reklama, spektaklio visuomene, su jos fantazmais ir melagingais tabu. Ideologinio geluonies šalinimas ar nuklenksminimas naudojant koliažo techniką, vyksta keliais būdais, pavyzdžiui:

a) Griaunant matymo kryptis ir privalomus regėjimo ritmus, išbalansuojant pranešimo skaitymo (suvokimo) trajektorijas, centro ir periferijos santykius ir taip šalinant suišorintas naratyvines schemas. Derrida *Gramatologija* siūlo panašius dalykus, tačiau koliažas sukuria tokią situaciją, kai žiūrovas ir menininkas pats atranda skirtumus, atlieka unikalų skirsmą (sprendžia įterpdami savo „skirtuką“ – žodį), pasirenka alternatyvius nukrypimus (*dérive*), interpretacinį bastymąsi (*flâneur*).

b) Kuriant naują, išcentrintą tapybos aplinką, svaresnę nei simboliai ekspresijos ir spalvų horizontą ar keičiant vaizdavimo mastelius – sumenkinant didybę ir išaukštinant emociją ar kasdienybę. Šiuo požiūriu koliažas išsaugo visą tapybos galią, spalvų ir kontrastų, ekspresijos ir medžiagos daugiamatiškumo galią.

c) Pažeidžiant „išaukštintą ideologijos subjektą“<sup>15</sup> tapybos priemonėmis, jį nuklenksminant, pašalinant jo simbolinę energiją. Simboliškumo galią griauja ir

stiprina karnavalas, anekdotai, karikatūros, bet taip pat ir gatvės menas: elementarūs klajavimai, grafičiai, laukiniai piešiniai ant sienų, brėžiai, daužymai ir pan.

d) Transformuojant išaukštintus simbolius priešingos prasmės intervencijomis, pavyzdžiui, taikant tarptautinių situacionistų *détournement* – sugrąžinimo – praktikas. Šios technikos atstovas yra *punk* grafikos meistras Jamie Reidas, kurio kūrinys papuošė *punk rock* grupės *Sex Pistols* garsųjį albumą *God save the Queen*. Panaši technika taikoma ir šiuolaikinėse *gobliniškose* intervencijose ir vertimuose. Daugelis panašių deideologizacijos praktikų taikoma šiuolaikiniuose koliažuose.

Įvairias minėtas išaukštinto ideologijos subjekto, garbinamų simbolių griovimo praktikas puoselėjo *Tarptautiniai situacionistai*, COBRA avangardinio meno organizacija<sup>16</sup>. Panašių tikslų siekė ir kiti sąjūdžiai: *Bauhaus*, plačiau – psichogeografija, post-situacionizmas, tarptautiniai hedonistai. COBRA menininkai (vienas iš organizatorių – dailininkas Christianas Dotremontas) kūrė pusiau abstrakčius kūrinius, kuriuose integravo gramatologinius lūžius (siurrealizmo technika, adresuota rašymo menui), ekspresionistinę tapybą su koliažo elementais, asambliažo technika, natūralių figūrų vaizdavimu, mitologija, vaikiška piešimo technika. Taip menininkai kūrė alternatyvias erdves, nesuderintas perspektyvas, intervencijas ir paralelinius simbolinius pasaulius. COBRA dailininkai vaizdais kritikavo dvimatį šaltojo karo pasaulį, perdėtą tikrovės ideologizavimą. Šios organizacijos aktyvus dalyvis ir vienas iš įkūrėjų buvo Jornas, kuris tapo ir vienu aktyviausių meninio-politinio sąjūdžio *tarptautinio situacionizmo* dalyvių, vėliau smarkiai paveikęs *punk* meno, *punk* grafikos ir koliažo technikų plėtotę. Simboliškai išskirtiniu laikomas Jorno kūrinys *Aplinkinis paveikslas* (*Detourned Painting*, 1959). Jame į klasikinę, akademinę gamtos peizažą su namu įvykdoma ekspresionistinė intervencija – vaikišku stiliumi vaizduojama spalvota antis. Taip buvo įveikiamas ideologinis peizažo susvetimėjimas, jo priklausymas akademiniam pasauliui, jo erdvei ir laikui. Žodis *aplinkinis* (*Detourned*) nurodo į *Tarptautinių letristų*, vėliau *Tarptautinių situacionistų* puoselėtą imperializmo, spektaklio visuomenės (ir



kapitalistinės, ir socialistinės) kritikos techniką: *détournement* – „atsukti kapitalizmo sistemos išraiškas prieš ją pačią“. *Détournement* yra atimtų, nusaivintų vaizdų pažeidimas, apgręžimas prieš viešpataujančią ideologiją<sup>17</sup>. Tai buvo asimetrinio aplinkkelio būdas, kai oponentas užpuolamas jo paties kūriniais, iškraipytais įvairiomis intervencinėmis technikomis: ekspresyvos tapybos, koliažo, grafio. Sujaukti ir meniškai transformuoti socializmo ar kapitalizmo plakatai, paveikslai, kino filmai, laikraščiai ir knygos tapdavo naujos revoliucinės, išsilaisvinančios bangos priemonėmis.

Letristinė *détournement* technika buvo derinama su psichogeografijos išpuoselėta nukrypimo (*dérive*) idėja. Laisvas ir nepriklausomas nuo gatvių ar primetamų perspektyvų judėjimas, žvilgsnio bastymasis padeda sukurti ne tik kitą miesto erdvės pojūtį, bet ir apskritai kitą, alternatyvų, tačiau vieningą savo miestą (psichogeografinį *Unitary Urbanism*). Judėjimas kitomis gatvėmis, nei kviečia politinė valdžia ar prekybinės institucijos, yra išsivadavimo veiksmas pačiam miestui, kultūrinei erdvei, galerijai. Tokie nukrypimai, bastymaisi perkelia ir transformuoja verslumą, komunikaciją, architektūrą. Plungės paveikslų psichogeografiją galima apibūdinti kaip tinklinę, dinamišką ekosistemą. Jis pakankamai daug laiko skyrė simbolinių ekosistemų, kurios skatintų laisvo individo raidą, studijoms. Jo koliažuose nėra viena tinklo dalis nėra lygi kitai, ir judėjimas galimas tik žvilgsnio aplinkkeliais. Įtampos tarp fotografijų, tapybos, kasdienybės, kompozicijos sprendimų neapibrėžtumas ir spalvinės ritmikos skatina žiūrovą pasitelkti savo vidinę patirtį. Ar tas pasaulis, kuris yra patiriamas koliažo atvertose trajektorijose, yra analogiškas mus supančiam (analoginė medija), ar suskaidytas į fragmentuotus srautus (skaitmeninė medija), ar yra komunikacinis efektas (simbolinė medija), ar kolektyvinis vaizdinys (archetipinė medija)? Tapyba, kurios aplinkoje dažniausiai išskleidžiami koliažai, siekia begalybės, ekspresijos, gelmės, neturi laikinių ir erdvinų ribų. Priešingai, naujųjų medijų (dažniausiai fotografijų) pasaulis, suskaidytas į pikselius, remiasi automatizuotų vaizdų generavimu, dauginimu. Įvairių medijų ir komunikacijos aktų konfliktas skatina išorinę ir vidinę diskusiją, kritiką.

Kitoks judėjimas yra minėtasis aplinkkelis, apgręžimas (*détournement*), kuris nukreipia miestą, paveikslą, koliažą prieš juo disponuojančią politinę ar ekonominę galią. Vis dėlto, kaip vėliau pripažino Guy Debordas, vienas iš aktyviausių psichogeografijos ir tarptautinių situacionistų dalyvių, tokia kovos strategija yra labai sudėtinga, turint omenyje, kad reikia įtikinti daugelį žmonių iš esmės keisti savo socialines ir politines trajektorijas. Kur kas sėkmingesnės buvo meninės erdvių decentravimo ir žvilgsnio nukrypimo praktikos. Jas pavyko realizuoti taikant mišrias COBRA technikas, integruojant simbolių apgręžimą, tapybos ekspresionizmą ir abstrakciją.

### IŠCENTRINTAS DAUGIALAIKIS IR DAUGIAERDVIS PASAULIS

Plungės paveiksle *Meilė, kraujas ir mirtis* (1999) viešpatuoja raudonos ir mėlynos spalvų koloritu su nedidelėmis geltono, juodo ir purvino balto tonų intervencijomis. Šioje stichijoje pamatome daugelį Rubenso dukters Klaros portreto iškarpytą. Nuostabus, bet koliaže sumenkėjusio paveikslo įklijų gausa suaižo galimas *Meilės, kraujo ir mirties* kryptis, mėlyno ir raudono plotų kompozicijos ritmą. Klaros portretų kontrastas su Sofi Loren jaunystės fotografijos įkliją panaikina ir Sofi Loren, kaip ir kitų simbolinių figūrų, erdvinį pranašumą. Net nacių diktatoriaus Hitlerio figūra nesuteikia žvilgsniui linijinės perspektyvos, o laikui – kareivių žygiavimo ritmo. Įvairių madonų užuominos, gundanti Venecijos karnavalo kaukė ir pasislėpusi apversta sovietinio *Izvestijų* laikraščio iškarpa mus panardina į šešėlį išblėsusių intrigu, parsekiojimų. Visų įklijuotų herojų laikais skleidėsi diktatoriškos ar totalitarinės mirties ir susižavėjimo aistros, meilės ir kraujo motyvai, kurie dabar atrodo nuvalkioti ir nebereikšmingi. Savo blėstančia aura jie tik nužymi kitą, tapybinę ir rankos gesto, erdvę.

Plungės koliažai yra susiję su abstrakcionizmu, meno dehumanizavimu ir su popkultūros „desublimacinio efekto“ griovimu. Desublimacijos technika populiarioje kultūroje taikoma siekiant laipsniškai šalinti erotikos, geismo apribojimus, naujuosius troškimus, juos tikslingai siejant su populiariosios kultūros produkcija. Taip masės, minia yra valdomi blizgančių

žurnalų erotikos, kosmetikos magijos, paverčiant viršelių moteris ir vyrus, kino ekrano herojus ir gražuoles manipuliacijos ir prievartos priemonėmis. Nuo XX amžiaus pradžios Vakarų didžiosios korporacijos taiko desublimacijos technologijas valdyti masių poreikius, minios įnorių, vienmačio žmogaus<sup>18</sup> svajones ar net modernios šeimos pasirinkimus. Desublimacijos ir vartotojiškos kultūros simbiozė ne tik pavergia ir manipuliuoja minios žmogumi, bet ir atveria naujas modernizacijos perspektyvas, kurios gali būti sutaikomos su įvairovės, o ne su vienmatės standartizacijos principais. Tai, ką anksčiau valdė išaukštinti ideologijos subjektai ar galingi religiniai simboliai, šiandien panašų vaidmenį vykdo reklaminės vaizdų serijos, dalinai išlaisvinto seksualumo filmai. Plungės paveiksluose desublimacija apgręžiama prieš ją kuriančias mašinas: madų viršelių moterys susilieja su beveidžiais sovietinių laikraščių (pavyzdžiui, *Izvestijų*) ar naujosios geltonosios lietuviškos spaudos iškarpomis, transformuotais didžiaisiais meniniais simboliais, pigaus dažyto kartono įklijomis, beprasmiais telefonų numerių grafičiais, sunėsiotu kasdienybės horizontu. Desublimuoto subjekto patrauklumą užgožia ekspresyvi tapyba, ne tik naikinti akademizmą, bet ir apgręžianti ideologijos geluonį prieš ją pačią.

Panašaus į COBRA ar *Tarptautinio situacionizmo* kūriniams būdingo ideologijos ir popkultūros, masių visuomenės subjekto griovimo esama ir Plungės koliažuose:

a) Simbolinės galios griovimas, menkinimas vyksta talpinant smarkiai sumažintus sakralius vaizdus blankios kasdienybės fone: šalia užrašant skaitmeninius kodus, įklijuojant senus autobusų bilietus, naudojant *fluxus* technikos elementus, imituojant gatvių sienas, netvarkingus viešus koridorius, statybų vietas ir pan. Šis kasdienybės pagrindas, pamatas, yra netvirtas, neįtikinamas, nesavaimingas. Ant jo negali būti pastatyti didieji architektūriniai paminklai, amžinosios meno skulptūros. Ir vis dėlto jie statomi: ant žemės dulkių pilkybės išauga vartotojiškas, egoistinis pasaulis, totalitarinė propaganda, amžinybės siekianti bažnyčia. Tačiau laiko esdinama kasdienybė, jos šiukšlynas primena didybės iliuziją, ideologijų ir laiko trapumą, kryptį nepastovumą.

b) Įtaigos pašalinimas, keičiant sakralinę tapybinę ar politinės ideologijos aplinką, suvokimo horizontą, kuriant dehumanizuotą tapybos aplinką. Pavyzdžiui, madonų tema, kuri dažnai kartojasi autoriaus kūryboje. Dažniausiai vaizduojami renesanso, baroko ar rokoko laikotarpio madonų paveikslai yra įtraukiami į abstrakčių formų, spalvų ir neutralių ar menkinančių kartoninių spalvų sąžaismę. Madonų, popiežių ar kitų paveikslų turinys pažeidžiamas arba įklijuojant laikraštines nespaltotas ikonas, kurios pralaimi, palyginti su ryškiomis kontrastuojančiomis paveikslo spalvomis (bažnyčioje, muziejuje vyksta priešingai: ikonos auksas nugali kasdienybę ir harmoningai dera su aplinka); arba spalvotos madonos įtaiga pašalinama išcentrinant paveikslą, o fotografijos galia pažeidžiama kontrastu (autobusų bilietai, kitos kasdienybės žymės, architektūros ir popkultūros įklijos).

c) Panašiai elgiamasi ir su kitomis kadaise buvusiomis stipriomis sakralinėmis, ideologinėmis, memorialinėmis simbolinėmis figūromis. Viena Plungės paveiksle lietuviškosios antikos dievaitė Barbora Radvilaitė pasirodo spalvoto tapybinio išcentrinto, netekusio krypties koliažo aplinkoje šalia kitų vartotojiško pasaulio vaizdinių alternatyvų ir netenka savo hegemoninės galios. Istorinė suvokimo erdvėlaikiška didingumo schema, kas dieną konstruojanti lietuvišką tautinę tapatybę, pradedama aižėti, kai meniškai išviesinamas, demaskuojamas jos politinis mitiškumas, manipuliatyvumas, simuliakriškumas.

Ideologinė esmės išryškinimo funkcija, tiesos rodymo prievolė būdinga, pasak Heideggerio, meno prigimčiai. Tuo filosofas ir jo sekėjai pataikauja akademiniam stiliui ir totalitarizmo ideologijoms. Priešingai, abstrakcionizmas, dadaizmas, siurrealizmas, COBRA, tarptautinis situacionizmas, *fluxus*, *popartas* ir kiti meniniai sąjūdžiai nuosekliai siekia pažeisti, iškreipti, demaskuoti tokį meno esmės apibūdinimą. Klasikinė meno ir žmogaus būties siejimo schema iš meno atima svarbiausia – interpretacinės laisvės, artikuliacijos neapibrėžtumą, galios struktūrų įveikimą. Priešingai, Plungės visuotinio demitologizacija ir asmeninė meninė (nauja) mistifikacija remiasi meno dehumanizavimu, abstrakčia ekspresyvia tapyba.

d) Akademiniis (plačiąja prasme) menas nuolatos artikuliuoja savo vidinį simbolinį kanoną ir pasigėrėjimo dėl schemos išpildymo vertus paveikslus, kurie tapo laikui bėgant (dėl vartotojų nuomonių) ir snobiškai agresyvūs, ir pilni resentimento (F. Nietzsche's prasme). Nukrypimas nuo kanono, meno taisyklių apgrėžimas prieš jį patį, istorinių meninių figūrų nuvainikavimas yra svarbus bet kurios gyvos kūrybos tikslas.

Pavyzdžiui, Plungės paveiksluose gana dažnai sutinkamos skirtingo dydžio, vaizdinio intensyvumo įklijos yra akropoliai, religinės ikonos, įvairių amžių madonos, kontrastuojančios su tuščiais langais-ratais į abstrakcijos anapusybę. Kituose paveiksluose sutinkamos Egipto piramidės, kurios, kaip ir akropoliai, skęsta išbalansuotuose ekspresijos sprogimuose, daugiamatiškumo chaose. Piramidės ir ikonos netenka savo sakralinio turinio, transcendavimo galios, Logo paslapties, o nurodo absurdą, tuštumą arba pasąmonę, o ekspresyvumas kartu yra ir siurrealistinis nereflektyvių autoriaus siekių liudijimas. Demitologizavus sakralinį laiką ir erdvę, naujai mistifikavus įsivaizduojamus anapusybės langus, keičiasi ir sakralinių simbolių funkcijos. Desakralizuoti madonų vaizdai, netekę auksinio rėmo ir altorių primenančios aplinkos, grafičių ir energingų brėžių horizonte, nors ir papildo aklus ir tuščius kasdienybės simuliakrus ar abstrakcijas, tačiau primena mūsų pasąmonei apie sakralumo buvimą.

Plungės koliažuose gausu popkultūros nusavintų ir transformuotų istorinių, meninių simbolių. Ko gero, vienos dažniausiai sutinkamų menininko įklijų yra Mikelandželo Buanaroti Dovydo skulptūros ar kitų šio dailininko paveikslų atvaizdai, kurie puikiai dera su įvairiausių madonų su kūdikiais įkljomis, nuorodomis į Vatikaną, popiežių. Tačiau jų klasikinė prasmės aplinka čia pat nutyla dėl nacistinio ar sovietinio simbolinio kontrasto. Toks aukšto klasikinio ir sovietinio bei nacistinio stiliaus kontrastavimo principas buvo gana plačiai paplitęs Rusijos dailininkų koliažuose, vaizdo mene 1988–2000 metų laikotarpiu. Ir nacizmas, ir socializmas panašiai aukštino didįjį renesanso menininką, pavertę jį savo socialinės inžinerijos papuošalu, ar būdavo gretinamas su šiuolaikiniais

vartotojiškos kultūros ženklais, kurie Dovydą pavertė dar vienu vyriško seksualumo simboliu. Nors pats Mikelandželas savo kūryboje derino antikinio pasaulio, platonizmo žymes su bibline, krikščioniška tematika, tačiau Dovydo didingumas, pietizmas, panaudotas visiems ideologiniams režimams ir tapęs universalia vaizdine prievartos priemone, yra griauamas esmingai prieštaringos aplinkos – tuščių (apleistų, nustekentų?) langų ir išdžiūvusių absurdo ikonų bei ryškaus, nugalinčio ar smerkiančio, tapybinės ekspresijos fono. Mikelandželo Dovydo įklijos, Dodydo, kurio penkiamestrinė statula pribloškia jėga ir grožiu, sovietiniu, nacistiniu ar vartotojišku pasigėrėjimu, sunyksta koliažuose. Jis sutapatinamas su savo postmoderniu pasauliu: popkultūros ženklais, reklamos merginomis, sovietmečio laikraščių iškarpomis, revoliucijos ar bausmės vietomis. Taip suardomas istorinis laiko ritmas, sukurama nauja tapybos ir simbolių aritmija, kuri skatina laikinius stebėjimo nukrypimus ir atgręžimo ironiją. Paveiksluose numanomi sakiniai netenka tvarkos, o chaotiškos laikinės *a priori* formos daugina beprasmius pasikartojimus ir tuščias sekas.

Ne mažiau nei Dovydas, Plungės koliažuose yra paplitę renesanso tapytojo Leonardo da Vinci *Mona Liza* ir *Dama su šermuonėliu* atvaizdai. Šie paveiks-lai žymūs meistrišku, elegantišku šešėlių, skirtingų tonų žaismu, paslaptingu žvilgsniu ar šypsena, gundymu. Tačiau ilgainiui „mona lizų“ ir „damų su šermuonėliais“ vaizdai užpildė XX a. pabaigos ir XXI amžiaus pradžios vartotojišką pasaulį, tapo trivialumo ir nuvalkiotumo ženklais, konkuruojančiais nebent su kitais popkultūros simboliais: revoliucionieriumi Che Guevara ir kokakola. Pasikartojantys jų visų paveiks-lai sukuria apmušalų, menkavertėmis fotografijomis aplibdytos sienos įspūdį, kuris nebent-tenka akademinų perspektyvų ir istorinio laiko tariamos gelmės.

Tarp kitų Plungės koliažų įklijų pasikartoja Johaneso Vermejerio XVII amžiuje nutapytas portretas *Mergina su perlo auskaru*. Įklia papildo „mona lizų“ galeriją, o savo paslaptingu ir gundymu suartėja su šiuolaikinėmis mados fotografijomis ant žurnalų viršelių. Taip pat dažnai sutinkamas XX a. pradžios dailininko austrų simbolisto Gustavo Klimto

(1862–1918) paveikslo *Judita* fragmentas. Klimtas buvo įvairaus tipo klasikinių emblemų, svarbių simbolių, alegorių tapytojas ir kontroversiškas interpretatorius. Jis užpildė klasikines mitines ar biblines temas gana atvira erotika, aistra, intriga, paslaptimi. Ilgainiui jo paveikslai būtent savo polinkiu į desublimaciją, populiariu vaizdavimu Vakarų kultūroje tapo paklausūs.

Žiūrint ir nagrinėjant ne atskirus Plungės paveikslus, o jų serijas, susiduriama su chaotiško ekosistemos tinklo, specifiniu psichogeografinio *Unitarinio urbanizmo* atveju. Plungės ekosistemos tinklą supina tapyba, apglėbianti Botičelio *Venerą*, Jean-Auguste-Dominique Ingreso, prancūzų neoklasicisto, paveikslų fotografijų įklijas, Jasperso Johnso, JAV tapytojo, kūrinių iliustracijas, sovietinės ideologinės tapybos ar laikraščių elementus, Olandų XVI–XVII a. tapytojų darbų fragmentus, Jano van Eycko angelus, Lietuvos *spektaklio visuomenės* veikėjų – Algio Greitai, Algimanto Čekuolio – veidus, prancūzų aktorės Sofi Loren portretus, diktatoriaus Aleksandro Lukašenos ir Britanijos geležinės ledi Margaret Thatcher vaizdus ... Visa ši aritmiška dėlionė gilios ekspresijos ir kritinio žvilgsnio fone man primena režisieriaus Quentino Tarantino filmą *Bulvarinis skaityklas* (*Pulp Fiction*, 1994), kuriame nuolatos keičiamos įvykio raidos laikinės linijos, o siužeto tarpai užpildomi gausa įvairiausių istorinių ir popkultūrinių intervencijų, arba režisieriaus Davido Lyncho *Vidinę imperiją* (*Inland Empire*, 2006), kuriame sumaišomas vidinis sapno, vizijos laikas, jo nevaldomi nukrypimai su tikrovės pasakojimu.

Plungės paveikslų spalvų intensyvumas, kartais labai ryškūs potėpiai, abstrakčios stačiakampės ar apvalios formos arba tuščios ikonos naikina madonų įkvepiantį žvilgsnį, suartina jas su užgesusiu žurnalo moters žvilgsniu, nutildo religinių paveikslų pažadus grafičių žymėmis, demaskuoja istorinių paminklų didybę tapybos spalvos begalybe. Tai primena Diebenkorn'o kūrybos stilistiką, kai spalva kaip okeanas pasiglemžia figūras ir įklijas.

e) Įžūlus ir energingas sienų braižymas, kasdienybės ir išaukštintų ideologijos bei popkultūros ikonų naikinimas yra alternatyvus karnavalui.

Bachtinas manė, kad šventumo nuvainikavimas vyksta karnavalo forma. Jis pastebėjo, kad karnavalas ne sunaikina kanoną, o, šventės metu jį profaniškai niekindamas, paskatina po šventės išaukštinančią, gyvąją tikėjimo galią. Karnavalas, kaip ir kiekvienas viešas miniai skirtas žaidimas ir spektaklis, stiprina ideologiją ir valdžią. Šventės inversijų, perversijų sukeltas džiaugsmas virsta padėka valdžiai ir pasitikėjimu ja pokarnavaliniu laikotarpiu. Todėl šventinis pažeminimas, „šventpaikšiai“ negali būti laikomi ideologijos ar religijos griovėjais. Priešingai, dehumanizavimo, abstrakcionizmo technikos, gatvės ženklų horizonte sukuria vartojimo stabams nepalankią aplinką. Kasdienės gatvės agresijos buvimas pasireiškia paveikslų braižymais, raizymais, beprasmių skaičių rašymais, kartono ar kitų „beveik šiukšlių“ lipdiniais ... Tradicinio karnavalo spalvos yra linksmos ir šviesios, o Plungės koliažų dažai yra veikiau geliantys, skaudūs. Jo tapyba tik iš toli gali priminti karnavališkumą ir tik dėl spalvų ir įklijų įvairovės. Tačiau tai klaidingas įspūdis. Iliuzinė Plungės paveikslų karnavalizacija yra ne šventė, o egzistencinės kritikos ir depresinės *spektaklio visuomenės* atspindys.

Jo koliažuose žvilgsnis skatinamas nukrypti, nekaroti savo paties judesių, artikuliuoti erdvę įvairiai. Jo paveikslai nenubrėžia dominuojančios interpretacijos, nesuteikia žvilgsniui įsakymo, neprivertčia jo paklusti, nusilenkti stabui, apsimesti regint prasmingą ikoną. Ne tik pasakojimo tvarka, bet ir ją įtvirtinantis mokslas – ikonologija – griūna, kai išnyksta regėjimo įsakymas ir paklusimas, kai subliūkšta didžiojo naratyvo galia. Ikonologiją, kaip hermeneutinę ikonų interpretaciją, išplėtojo Ervinas Panofsky<sup>19</sup>. Panašiai kaip ir Heideggeris, kuris pabrėžė hermeneutikos svarbą aiškinant istorinius simbolius, Panofsky nemato, koku būdu ikonologija pateisina monologinius, ideologinius vaizdavimus, kanonines meno erdves ir tiesinį laiką. Priešingai, ikonologijos, lygiai kaip ir hermeneutikos ir susijusių meno kūrinių, ideologinę kritiką (kritinę ikonologiją) pateikė T. Mitchellas<sup>20</sup>. Leonardo da Vinčio *Paskutinė Vakarienė* tapo Panofsky chrestomatiniu ikonologinio tyrimo ir interpretacijos pavyzdžiu. Da Vinčio originaliai perteiktas biblinis siužetas buvo sutvirtintas Panofsky'o išvalgų ir





1 pav. Rimantas Plungė. Nuosėdos. 1997 m. Drobė, koliažas. 100 x 160 cm

hermeneutinės ženklų prasmų interpretacijos. Taip ir menininko praktika įtvirtino didįjį pasakojimą, ir ją pažįstanti bei pripažįstanti ikonologija ir hermeneutika patvirtino monologinio, ideologinio kalbėjimo svarbą. Todėl daugiamačiškumo išskleidimas, ekspresyvumo, pažeidžiančio simbolių galias, įtvirtinimas, erdvių skaidymas ir išcentrinimas, koliažo techniniai sprendimai yra iššūkis hermeneutikai ir ikonologijai. Šį interpretacijų konfliktą galima sulyginti su Eco mestu postmodernistiniu iššūkiu istorinei analizei.

Plungės paveiksle *Drumzlės* (1998) viešpatauja pilkšvai balsvi atspalviai: kultūros ir istorijos, meno ir ideologijos dulkių gamos. Šis paveikslas iš dalies tęsia paveikslo *Nuosėdos* (1997) temą. *Nuosėdose* klasikinių skulptūrų, paveikslų fotografijas, kvietimą balsuoti rinkimuose į Seimą, politinių veikėjų fotografijas pasiglemžia hegemoninės rudos spalvos ir vertikali tapymo ekspresija.

*Drumzlėse* žiūrėjimo kryptis ir centras yra neaiškūs. Paveikslo apačioje kasdienybės dulkės sumaišo Giotto di Bondone's freskos *Judo pabučiavimas*

motyvą su Vermejerio portreto *Mergina su perlo auskaru* fragmentu. Jie vienas kitą papildo semantiškai artimais išdavystės ir gundymo motyvais. Juos išryškina juoda aplinka, pilkybės drumzlių kvintesencija. Paveikslo dešiniajame viršutiniame kampe matome laikraštines Lukašenos ir Thatcher fotografijų iškarpas, kurias sieja purvinas rausvas kičinis kvadratinis tonas, vienodai kritikuojančios pusiau geltoną lietuvišką spaudą ir gretinantis du skirtingus stiprios rankos įvaizdžio simbolius. Kiek žemiau matome Geronimo, vienos apačių genties vado, portretą, kuris, apibrėžtas gelsvu apskritimu, aiškiai kovoja prieš kvadratinius spaudos ir laikraščių herojus, nors nei dydžiu, nei spalva nėra susietas su *Judo pabučiavimu*. Paveiksle pasikartojantys kryžmiškai užbraukti drumzlinių spalvų apskritimai žymi ir pabaigą, ir pasirinkimą. Pabaiga, sunaikinta ikona, langas į anapusybę žaidžia klastingą žaidimą su populistiniais balsavimais dėl valdžios. Kitos religinės ir popkultūrinės, laikraštinės iškarpos tik įvairovės aidu atkartoja pagrindinį daugiaprasmių ir daugiamačių pagrindinių figūrų konfliktą ir papildo spalvines šių figūrų prasmų transformacijas.

Žiūrovo akis neturi aiškos krypties ir priversta susikurti pasakojimą ir trajektorijas pati. *Drumzlių* temą atkartoja 1999–2000 metų paveikslas *Sąmyšis*. Simboliniai erdvės dalyviai yra beveik tie patys. Skirtumas yra spalvinė ekspresija. *Sąmyšį* realizuoja mėlynos tapybos kalba, perrėžta geltonos trūkinėjančios linijos, vietomis primenančios popkultūrinį dekorą, kitur – pelno ir pajamų dinamikos linijos lūžius.

Paveiksle *Artikuliacija* (1998) kryptis ir linijūškumas yra pašalinti konkurencijos tarp viršutinio akcentuoto kvadrato ir Vermejerio portreto *Mergina su perlo auskaru* fragmento. Kairėje pusėje Vanmejeriui oponuoja ar papildo J.-A.-D. Ingres paveikslo *Portrait de Madame Devauçay* įklija. Kai tik sugriauinama pagrindinė regėjimo perspektyva, žvilgsnis išsilaisvina ir pradeda laisvai migruoti koliažo paviršiumi. O *Atspindžiuose* (1999) turinti suvaldyti žvilgsnį ir dovanoti prasmę Šv. Mergelės su kūdikiu ikona atsideria viršutiniame ryškia tamsia spalva akcentuotame kampe, visas kitas pozicijas užleisdama mažiau reikšmingoms detalėms, spalvoms ir dinamikai. Toks poslinkis smarkiai išcentrina

paveikslą, priverčia žvilgsnį grumtis su pasiūlyta regėjimo perspektyva, keisti svorio centrus, lenktyniauti su vaizdu.

Pastebėtina, kad koliažo įklijos – senų laikraščių ar žurnalų iškarpos, sumažintos ar padidintos reprodukcijos, fotografijos – nėra paveikslų kopijos, o yra ikonos Ch. Peirce'o semiotikos prasme. Tai yra forma ir pavidalu panašūs į originalą ženklai, tačiau dėl techninio dauginimo, keitimo šios ikonos yra pažeistos, pakeistos, transformuotos, igavusios kitas didybės ar menkumo, šventiškumo ar kasdienybės, kanono ar karnavalo prasmes.

Plungės paveiksle *Apie Praeitį* (1999) matome keturių spalvų sankirtas, o dvi pagrindinės figūros (nacistas ir romantiškas aktas) sutelkia žvilgsnį į centrą. Kiti vaizdai – moteris ir sovietinis ordinas apačioje, popiežius ir Vatikano susirinkimas viršuje – nėra pakankama atsvara žvilgsnio centravimui dėl susikertančių 4 spalvinių motyvų. Nors turinys yra ne primetamas, o paliekamas laisvam žvilgsnio judesiui, aplinkos yra ironiškos, dekonstruojančios ar dehumanizuotos, persmelktos ir susietos su tapybos žaisme.



2 pav. Rimantas Plungė. Meilė, kraujas ir mirtis. 1999 m. Drobė, koliažas. 95 x 155 cm





3 pav. Rimantas Plungė. *Apie praeitį*. 1999–2000 m. Drobė, koliažas. 70 x 100 cm

#### VIDEOKOLIAŽAI IR VIDEOINSTALIACIJOS: ATSIGRĘŽIMAS PRIEŠ LAIKĄ

Tradicionis koliažo paveikslas, nors ir integruotas kartu su fotografija, daugiau dėmesio skiria erdvės nei laiko architektikai ir dinamikai. Ir nors ikonų tyrinėtojai nurodo, kad vidinis suvokimo laikas būtinas intertekstualioms prasmėms, jų sutelkimui ar išbarstymui perprasti, kad reikalauja laikinio stebėjimo, vis dėlto tradicinis koliažas negali daug eksperimentuoti su laiku. Priešingai, įvairiausios videotechnikos yra susijusios ne tik su pasyviais intertekstualumais, bet ir su daug aktyvesne imersija: žiūrovo panardinimu į naują stebėjimo schemą ir įvykių aplinką. Dėl to vyksta daug intensyvesnės laiko mutacijos. Dar aktyvesnis situacijų kūrėjas yra videoinstaliacijos ir videokoliažas, reikalaujantys aktyvesnio žiūrovo dalyvavimo: ne tik brėžiant naujas trajektorijas ar ritmus, artikuliuojant įvairias prasmes, bet ir kūrybingiau dalyvaujant stebėjimo procese.

Plungė savo kūryboje nuosekliai plėtoja minėtus

koliažų ir instaliacijų technikos žingsnius: tapybos ir fotografijos bei faktūrų įklijų, videomeno ir grafikos ar tapybos sąveikų, videoinstaliacijų ir pagaliau animacinių žaidimų, susijusių su instaliavimu ir koliažu. Ir nors kuriant naujus, eksperimentinius videofilmus ar videoinstaliacijas ir atsakoma tradicinio paveikslo, koliažinio komponavimo principas išlieka ir naujausiuose videokūriniuose (pvz., *Porto 1,2*; 2011 m.). Videokūryboje iškarpos pakeičiamos filmuotomis žurnalų reprodukcijomis, televizijos ekrano vaizdais, kurie sudaro kontrastą su realybės detalėmis. Pavyzdžiui, jo videodarbų ciklas *Devyni eilėraščiai*<sup>21</sup>. Jame judanti kamera filmuoja poetines metaforas, kontrastus ir kuria mikroįvykius: šviesios užuolaidos ir tamsaus intymaus kambario kompozicijos, žvilgsnio slinkimo audiniu, žydinčios akacijos, pėdų svyravimo aikštėje, žvelgimo pro lekiančio traukinio langus, popkultūrinio televizijos įrašo. Autoriaus videoeilėraščio pasakojimas nesutampa su tradicinės poezijos erdve ir laiku ir numano kitus vaizduotės ir pajautos principus, kitą

ankštumo ir laisvės, greičio ir sustingimo techniką. Tai skatina žmogų eksperimentuoti su savo vidine laiko patirtimi.

#### PABAIGAI: APGRĘŽTAS SILPNŲJŲ IKONŲ LAIKAS

Apie stipriuosius simbolius, ikonas ir vaizdus rašė daugelis simbolinio mąstymo, ikonologijos ar propagandos tyrinėtojų<sup>22</sup>. Jų visų stiprumas yra matuojamas gebėjimu centruoti (simbolinė funkcija) ir išskleisti (parabolinė funkcija) erdvę, laiką, prasmę, įvykį. Tačiau stipraus simbolio<sup>23</sup>, ikonos ar tiesiog vaizdo suvokimas vyksta pirmiausia dėl jo paties, dėl jo sukuriama pažado. Pavyzdžiui, religinės ikonos tikinčiajam yra stiprūs vaizdai, ir jie yra suvokiami arba dėl savęs pačių (tikėjimas ikonų stebuklingumu), arba dėl jų pažado atverti transcendenciją (vaizdas kaip medija): būti Dievo malonės dūrimis ar Viešpaties žvilgsnio langu. Taip ikona atveria, medijuoja sakralinę erdvę, šventumo jauseną, transcendencijos įtampą ir šventą laiką. Panašiai ir su didžiaisiais ideologiniais ar propagandiniais simboliais. Paveikslai, vaizduojantys garbinamą šalies ar partijos vadą, siekia atskleisti su paveikslo turiniu tiesiogiai susijusias prasmes: vado didybę ar nuoširdumą, pasiaukojimą, ryžtą ar veržlumą. Šiuo požiūriu ikonos atlieka savo tiesioginę funkciją: panašiu būdu medijuoti didingą ideologijos objektą, jo tariamą emocinį patyrimą ir taip sutelkti dievišką, nacistinį, socialistinį, tautinį laiką (istoriją) ar erdvę (kovų ir pergalių vietas ir būsimų žygių kryptis).

Tačiau šiuolaikinė masinė vaizdų, simbolių, paveikslų gamyba, dauginimas, formatavimas, akcentavimas, montažas smarkiai sumažina ikonų įtaigumą. Stabai nusilpsta ir neberodo ideologijos didybės, vartai į anapusybę nebeperkelia, ir sunyksta šventoji transcendencija. Masinė gamyba ir su ja susiję vaizdo pokyčiai veikia ir keičia paveikslo erdvės ir laiko refleksiją bei įvykio sampratą. Pirkimo ir kasdienio namų vartojimo santykis užgožia ir naikina sakralinio/ideologinio/didžiojo laiko ir erdvės esmę, paverčia juos kasdienybės implantais. Silpnieji vaizdai, būdingi postmoderno koliažams, ne išaukština, ne pabrėžia, o transformuoja ir nukreipia žvilgsnį į kitą. Jie mirga, yra pusiau permatomi, todėl žvilgsnis į juos neįsiskverbia. Silpnosios, transformuotos

įklijos atstumia gilesnę meditaciją, priverčia žvalgytis, nerimauti ir gelbėtis savo mistifikacijose. Tačiau populiariuose kūriniuose paplitę silpnieji vaizdai vis dėlto dar iliustruoja tekstą, istoriją. O kontraktūriniuose koliažuose silpnieji vaizdai praranda ir šią, iliustracijos, funkciją: nebėra nei konteksto, nei vardo, nei istorijos. Vos gyvi išlieka intertekstualūs ryšiai. Vienintelis kontrastas silpniams ir neilustratyviems vaizdams yra stipri tapybos ekspresija, mūšis su klasikinių medijų galia, kurį Plungės koliažuose silpnieji vaizdai nuolatos pralaimi. Simboliai, praradę signifikacijos funkciją, virsta kasdienybės pilkybe, sienos plokštuma, tikrovės mirgesiu, kurio erdvinį ir laikinį turinį formuoja tapybos kalba: spalvų ritmai, tepimo mastas ir ryžtas, spalvų sūkuri ir formos.

Pašalinus transcendentinį ikonų ar ideologinį herojų laiką ir erdvę (šventąją įvykio vietą, sakralinį įvykio laiką), susilpninus simbolius iki kasdienybės gaudesio, šventumas, transcendencija anaipatol nėra visai pašalinami, o grąžinami tapybai, spalvai. Apgręžimas, apie kurį kalbėjome rodydami, kaip koliažas gali griauti stipriuosius simbolius ir ikonas, grąžina galią tapybai. Dabarties skurdumas atveria ekspresijos amžinybę, šiandienos medijų fragmentacija atveria spalvos ir tepimo begalybę, tačiau dehumanizuotą. Negatyvi begalinė erdvė ir laikas iškyla kaip naujas deantropomorfizuotas mitas apie laimėjusį daiktą savaime ir jo polimorfinį laiką ir erdvę. Bet tai tik vienas rezultatas iš naujųjų ir tradicinių medijų mūšių. Kitų pabaiga yra kita.

#### Literatūra

- Boehm, G. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, 2007.
- Derrida, J. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- Eco, U. *Postilė „Rožės vardui“*. In: Umberto Eco *Rožės vardas*, Vilnius: Alna, 1991.
- Flomenhaft, E. *The roots and development of Cobra art*. Fine Arts Museum of Long Island, 1985.

Giedion, S. *Space, time and architecture – The growth of a new tradition*, Harvard University Press, 1982.

Hall, S., Jefferson, T. / eds. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures*. In: *Post-War Britain*, London: Routledge, 1993.

Heidegger, M. *Meno kūrinio ištaka*, Vilnius: Aidai, 2003.

Hiebert, T. *Becoming Carnival: Performing a Postmodern Identity*. In: *Performance Research* 8 (3), Taylor & Francis Ltd, 2003, p. 113–125.

Kantas, I. *Grynojo proto kritika*, Vilnius: Mintis, 1996.

Krauss, R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, New York: MIT Press, 1986.

Marcuse, H. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon, 1964.

Mažeikis, G. *Pakartotinis pradinis įsimokslinimas kaip socialinės tikrovės adaptacijos veiksmas*. In: *Miesto marginalijos*, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2000, p. 4–16.

Mažeikis, G. *Propaganda ir simbolinis mąstymas*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2010.

Mažeikis, G. *Po pono ir tarno: lyderystės ir meistrystės dialektika*, Kaunas: Kitos knygos, 2012.

McDonough, T. *The beautiful language of my mentury*, The MIT Press, 2007.

Mitchel, W. J. *Iconology: image, text, ideology*, University of Chicago Press, 1990.

Ortega y Gasset, J. *Meno dehumanizavimas*. In: *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 496–498.

Panofsky, E. *Prasmė vizualiniuose menuose*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

Plungė R. *Devyni eilėraščiai* (2008). Prieiga per: <http://www.youtube.com/watch?v=IWleGWQRr94>

Sloterdijk, P. *Spheres trilogy*, vol. 1-3, Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

Žizek, S. *The Sublime Object of Ideology*, London; New York: Verso, 1989.

Бахтин, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990.

## Nuorodos

<sup>1</sup> Kantas, Imanuelis. *Grynojo proto kritika*, Vilnius: Mintis, 1996.

<sup>2</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.

<sup>3</sup> Sloterdijk, Peter. *Spheres trilogy*, vol. 1–3, Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

<sup>4</sup> Derrida, Jacques. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.

<sup>5</sup> Heidegger, Martin. *Meno kūrinio ištaka*, Vilnius: Aidai, 2003.

<sup>6</sup> Krauss, E. Rosalind *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, New York: MIT Press, 1986, p. 39.

<sup>7</sup> Giedion, Sigfried. *Space, time and architecture – The growth of a new tradition*, London: Harvard University Press, 1984, p. 436.

<sup>8</sup> Eco, Umberto. *Postilė „Rožės vardui“*. In: Eco, Umberto. *Rožės vardas*, Vilnius: Alna, 1991.

<sup>9</sup> Hiebert, Ted. *Becoming Carnival: Performing a Postmodern Identity*. In: *Performance Research* 8 (3), London: Taylor & Francis Ltd, 2003, p. 113–125.

<sup>10</sup> Бахтин, Михаил Михайлович. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990.

<sup>11</sup> Mažeikis, Gintautas. *Pakartotinis pradinis įsimbolinimas kaip socialinės tikrovės adaptacijos veiksmas*. In: *Miesto marginalijos*, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2000, p. 4–16.

<sup>12</sup> *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* / S. Hall, T. Jefferson eds., London: Routledge, 1993.

<sup>13</sup> Mažeikis, Gintautas. *Po pono ir tarno: lyderystės ir meistrystės dialektika*, Kaunas: Kitos knygos, 2012.

<sup>14</sup> Ortega y Gasset, José. *Meno dehumanizavimas*. In: *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 496–498.

<sup>15</sup> Žizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*, London; New York: Verso, 1989.

<sup>16</sup> Flomenhaft, Eleanor. *The roots and development of Cobra art*, Hempstead, New York: Fine Arts Museum of Long Island, 1985.

<sup>17</sup> McDonough, Tom. *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945–1968*, Cambridge and London: The MIT Press, 2007.

<sup>18</sup> Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon, 1964.

<sup>19</sup> Panofsky, Erwin. *Prasmė vizualiniuose menuose*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

<sup>20</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.

<sup>21</sup> Plungė, Rimantas. *Devyni eilėraščiai* (2008): <http://www.youtube.com/watch?v=IWleGWQRr94>

<sup>22</sup> Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2007.

<sup>23</sup> Mažeikis, Gintautas. *Propaganda ir simbolinis mąstymas*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2010.

**Gintautas MAŽEIKIS**  
*Vytautas Magnus University, Lithuania*

## **DÉTOURNED SPACE-TIME AND ITS FUNCTIONS IN CONTEMPORARY ART: COLLAGES OF RIMANTAS PLUNGE**

**Keywords:** collage, *dérive*, dehumanization, centrifugal, play, symbol

### **Summary**

Counter-ideological collages are manifold, poly-symbolical, eccentrics and induce turn away from traditional looking at icons, from ideological understanding of figures and stimulate articulation of space and time or production of art for themselves under experience of expressive painting. Essential is skills to escape from narratives of reproduced icons, from their saint, eternal or ideological space and time. The principle of weakening of icons, the *détournement* or transformation of their messages was found by early representatives of Dadaism, Cubism, Surrealism. Weakened or destroyed dictate of grand pictures, transformed into everyday life, into causality of space and time, into nonsense of former seasons of God or war, heroic work or grand fight, open possibility to show other, undiscovered space and unexperienced time whose is pictured through altered means of painting and media, through new oppositions and conflicts. It is reach of nonideological, non-conformity art.

Mixed technique of collage and painting, stirring abstractions and inserts of real pictures connect works of Rimantas Plunge with painting of art movement COBRA, painter and political critique Asger Jorn, with some details of Punk graphics, with decentred, disbalanced creations of US painter Richard Diebenkorn. Plunge continuously makes weakening of grand symbols, transforms and *détournement* of their senses and seeks alternative purposes. It helps him to create oppositions or even war between traditional painting (expressive, with intensive colours and paints) and new media (photography, video etc.). Such character of creation dehumanizes new spaces, forms others myths of things in itself.

*Gauta: 2012 06 16*

*Parengta spaudai: 2012 09 22*



## PERŽENGIANT AKIMIRKOS RIBAS: HUMANISTINIS PASAULĖVAIZDIS VILNIAUS ŠIOKIADIENIŲ FOTOGRAFIJOSE

**Reikšminiai žodžiai:** fotografija, fotografijos technologija, humanistinė fotografija

Kiekviena nuotrauka yra tiesiogiai susijusi su konkrečia joje užfiksuota tikrove. Neišvengiamą atvaizdo ryšį su jame matomu tikrovės fragmentu lemia fotografijos technologija – nuotraukoje įamžintą vaizdą suformuoja nuo įvairių aplinkos objektų atsispindinti šviesa. Patekę į tamsią fotoaparato dėžutę (lot. – *camera obscura*), šviesos spinduliai suformuoja apverstą tikrovės vaizdo projekciją, kuri išlieka šviesai jautriame negatyvo paviršiuje arba yra užfiksuojama fotoaparato vaizdo jutikliuose ir išsaugoma kaip skaitmeninė informacija. Todėl fotografija – nesvarbu, ar ji būtų sukurta 19 a. viduryje, naudojant *camera obscura*, ar šiuolaikiniu skaitmeniniu fotoaparatu – visada yra priežastiniais ryšiais susieta su labai konkrečia laiko atkarpa ir erdvės fragmentu, kuriuos iš nuolat kintančios tikrovės statiško atvaizdo pavidalu išskiria fotografinio kadro rėmai.

Kita vertus, fotografija daugeliu atvejų ne tik parodo momentinį ir dalinį tikrovės vaizdą, bet taip pat perduoda žiūrovui „papildomus“ pranešimus, susijusius ne su materialia tikrove, bet su sociokultūrinių prasmų plotme ir todėl neribojamus nuotraukoje užfiksuoto laiko ir erdvės fragmento. Tokia komunikacija su žiūrovu yra ypač svarbi kūrybinės fotografijos srityje, nes apie fotografijos „meniškumą“ įvairiais jos raidos tarpsniais buvo sprendžiama pagal fotografo gebėjimą fiksuotu konkrečiu tikrovės vaizdu perteikti ir apibendrintą mintį. Nors daugiau kaip pusantro šimtmečio trunkančios fotografijos istorinės raidos tėkmėje „meninės“ fotografijos samprata

kito (plg. piktorialistinę ir modernistinę fotografiją) ar buvo apskritai atmetama (pvz. fotografija postmodernios kūrybinės praktikos kontekste), tačiau apie kūrybinės fotografijos vertę vis dėlto buvo sprendžiama, atsižvelgiant į tai, ar jos prasmė peržengia užfiksuotos tikrovės ribas. Taigi medijuodama žiūrovo santykį su konkrečiu regimosios tikrovės fragmentu, fotografija tuo pačiu perteikia laiko ir erdvės neribojamą pranešimą, priklausančią sociokultūrinių interpretacijų laukui.

Ne išimtis šiuo požiūriu ir humanistinės fotografijos kryptis, kuriai priklauso vadinamoji Lietuvos fotografijos mokykla. 20 a. septintajame dešimtmetyje ją suformavusiems autoriams buvo svarbu ne tik dokumentuoti to meto gyvenimą su jo akimirkose atrandamais tuometinės politinės, socialinės ir kultūrinės situacijos ženklais, bet ir „kalbėti“ apie abstraktesnius dalykus: žmonių emocijas, psichologiją, tarpusavio ryšius, juos vienijančią bendrą žmogišką prigimtį, universalias humanistines ir lokalesnes tautines vertybes. Fiksuoti konkrečius kasdienybės momentus ir kartu peržengti jų ribas, savo darbais teigiant apibendrintus ir „amžinus“ humanistinius idealus, fotografams padėdavo tam tikri kūrybiniai sprendimai, suformavę jų darbų vaizdinę kalbą.

Paaiškinti, kodėl ir kaip Lietuvos fotografijos mokyklos atstovų darbuose tikrovės atvaizdai virsta konkretaus laiko ir erdvės neribojamais metaforiniais vaizdiniais kaip tik ir yra svarbiausias šio straipsnio tikslas. Norint atsakyti į minėtus klausimus,



straipsnyje, remiantis struktūralistine atvaizdo samprata, apibrėžiami bendri prasmės produkcavimo fotografijoje principai, aptariama tarptautinės humanistinės fotografijos krypties įtaka Lietuvos fotografijos mokyklai ir analizuojami konkretūs lietuvių autorių kūriniai.

XX a. septintojo–aštuntojo dešimtmečių Lietuvos fotografijai būdingos humanistinės pasaulėžiūros raiškos metaforine vaizdine kalba principai straipsnyje atskleidžiami analizuojant Antano Sutkaus ir Romualdo Rakausko fotografijų albumą *Vilniaus šiokiadieniai*<sup>1</sup>. Šie autoriai yra vieni ryškiausių Lietuvos fotografijos mokyklos atstovų, o 1965 m. išleistas jų bendras albumas buvo vienas pirmųjų ir reikšmingiausių įvykių, padėjusių pamatus instituciniam fotografijos, kaip savarankiškos kūrybos srities, įteisinimui ir Lietuvos fotografijos mokyklos sampratos suformavimui. Be to, minėto albumo analizė atvaizdo prasmės apibendrinimo būdus atskleidžia geriau, nei atskirų nuotraukų studijavimas, nes čia jie išryškėja ne tik pačių fotografijų vaizdinėje kalboje, bet ir apgalvotose nuotraukų tarpusavio asociatyviose ryšiuose.

Septintuoju dešimtmečiu vyrausią Lietuvos fotografijos kryptį formavusių fotografų polinkį į apibendrinimus, kaip vieną esminių jų kūrybos bruožų, akcentavo rusų menotyrininkai, pirmieji panaudoję ir apibūdinę Lietuvos fotografijos mokyklos sampratą, po 1969 m. Maskvoje įvykusios parodos *9 Lietuvos fotografai*. Rašydami apie šią parodą kritikai pastebėjo, kad „visi devyni fotografai linę vaizduoti įvairius žmogaus gyvenimo aspektus“ ir kartu išreikšti žmogaus „vidų“<sup>2</sup>. Be to, asmenybės vidinė esmė buvo tapatinama ne tik su individualia asmens psichologija, bet ir su universaliu žmogiškumu. Pastarojo išraiškos fotografijoje svarbą vėliau ne kartą pabrėžė ir patys fotografai<sup>3</sup>, ir jų kūrybos tyrinėtojai<sup>4</sup>.

Tas pačias Lietuvos fotografijos mokyklą suformavusių autorių darbų savybes išryškina ir XXI a. pradžioje apie ją rašantys tyrėjai. Pavyzdžiui, fotografijos istorikė dr. Margarita Matulytė teigia, kad vienas iš svarbiausių Lietuvos fotografijos mokyklos atstovų – Antanas Sutkus – „per žmogaus sielos slėpinių atodangas“ geba parodyti amžinybę<sup>5</sup>, o menotyrininkė

dr. Agnė Narušytė panašiai apibūdina kito Lietuvos fotografijos mokyklos kūrėjo – Romualdo Rakausko – kūrybą. Pasak jos, šio fotografo gebėjimas fotografuojant „realų pasaulį [...] pertvarkyti idėjų kalbą“ jas leidžia vadinti „poetinėmis metaforomis“. Tokia fotografija fiksuoja konkrečius gyvenimo momentus, bet jos turinys, anot dr. A. Narušytės yra „šiek tiek abstraktus“ ir susijęs su tokiais „didelėmis“ sąvokomis, kaip „tiesa“ ir „grožis“<sup>6</sup>.

Naujausiuose Lietuvos fotografijos istorijos studijose šios lietuvių fotografų kūrybos savybės vertinamos kritiškiau, jų prielaidų ieškoma ne tik individualių autorių talentuose ir intuityviose įžvalgose, bet ir plačiuose (pirmiausiai, politiniame ir ideologiniame) kontekstuose. Medijų teoretikas dr. Vytautas Michelkevičius monografijoje *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas* teigia, kad Lietuvos fotografijos mokyklos stiliaus pagrindas buvo socrealizmo principai, o tuos principus atitinkantis „[...] kasdienybės paveikslas, dvelkiantis humanizmu ir optimizmu tapo LFM (Lietuvos fotografijos mokyklos, – aut. pastaba) [...] ikona“<sup>7</sup>. Dalinį humanistinės fotografijos krypties ir socrealistinių kūrybos principų sutapimą taip pat pastebi dr. M. Matulytė, tačiau ji teigia, kad lietuvių autoriai praėjusio amžiaus septintajame dešimtmetyje „žengė kur kas toliau“ ir sieja jų kūrybą su „atsitiktinio estetinio momento ir asmeninio psichologinio dalyvavimo“<sup>8</sup> jungtimi. Kitaip tariant, Lietuvos fotografijos istorijos raidą analizuodama kontekstualiai, bene ryškiausio tos raidos fenomeno, Lietuvos fotografijos mokyklos, ištakų dr. M. Matulytė vis dėlto ieško iš esmės iracionaliame kūrybos prade – kūrybinėje sėkmėje ir subjektyviame kūrėjo psichologiniame santykiyje su tikrove.

Šis straipsnis papildo minėtus Lietuvos fotografijos tyrimus kitokia analizės perspektyva ir siekiu demistifikuoti daugybę kartų, bet ne visada kritiškai, aprašytus ir analizuotus Lietuvos fotografijos mokyklos bruožus. Straipsnyje nagrinėjama ne užmeninio konteksto, bet pačiose fotografijose atsiskleidžiančių kūrybinių sprendimų reikšmė konkrečiam laikui ir vietos neribojamos metaforinės prasmės perteikimui. Be to, tie sprendimai analizuojami kaip aiškius principus turintis ir nuoseklus autorių pasirinki-

mas, o ne subjektyvių fotografų įžvalgų ir netikėtų tikrovės „atsivėrimų“ sąveikos rezultatas.

Nepaisant fotografijos technologijos lemiamų nuotraukos tiesioginių ryšių su konkrečiu tikrovės fragmentu, sociokultūriškai sąlygotas atvaizdo suvokimas yra susijęs ne tiek su objektyvia tikrove, kiek su plačiu kultūrinių ir socialinių prasmų kontekstu. Įvairiems objektams ir reiškiniams pereiti iš „nebylios“ materialios egzistencijos į kultūrinės komunikacijos plotmę ir tapti ženklais, perteikiančiais tam tikrą prasmę, sąlygas sudaro pati fotografija. Pasak prancūzų semiotiko Roland'o Barthes'o, tam tikrą reikšmę turinčiu ženklu gali tapti bet kas, „bet kuri daiktą galima [...] paversti žodžiu, parengtu visuomenės suvokimui“, nes „pranešimas nebūtinai turi būti sakinys: juo gali būti raštas arba atvaizdas [...] taip pat fotografija [...]“<sup>9</sup>. Jis teigia, kad „[...] atvaizdas tampa savotišku raštu, vos tik tai įgijęs reikšmę [...]“<sup>10</sup>. Nuotraukoje „viskas yra potencialiai reikšminga, [...] kiekvienas fotografinės erdvės aspektas turi potencialią reikšmę, peržengiančią jo tiesioginį buvimą nuotraukoje“<sup>11</sup>. Kitaip tariant, vien sprendimas nufotografuoti konkretų tikrovės fragmentą skatina jam suteikti tam tikrą prasmę, kurią jis nebūtinai turėjo anksčiau, nei buvo įamžintas fotografijoje. Jei nuotrauka turi ne vien grynai estetinę paskirtį, žiūrovas tikisi, kad fotografavimas nebuvo savitiksliis, kad jį išprovokavo užfiksuoto vaizdo reikšmingumas<sup>12</sup>. Taigi fotografijos kadras tampa ne tik vizualiai tam tikras tikrovės detales išskiriančiais, bet ir požiūrį į jas keičiančiais rėmais. Prisimenant R. Barthes'o teiginį, kad bet kas gali tapti ženklu, galima sakyti, kad būtent fotografija bet kokią tikrovės fragmentą paverčia potencialiu ženklu, parengia jį priimti kultūriškai nulemtas prasmes. Todėl fotografija visada perduoda dvejopą pranešimą: parodo šviesos suformuotą materialios tikrovės atvaizdą, kurį, naudojant semiotinius terminus, galima vadinti denotaciniu pranešimu, ir tuo pačiu perteikia konotacinį pranešimą, kurio prasmė yra kultūriškai sąlygota. Nuotraukos interpretacija visada peržengia atvaizde užfiksuotos regimosios informacijos ribas, ir tai sudaro prielaidas kurti fotografijas, kurių prasmės neriboja konkreti laiko akimirka.

Tokiomis galimybėmis XX a. pirmoje pusėje ir

viduryje pasinaudojo fotografai, kurie, įamžindami kasdienio gyvenimo momentus, tuo pačiu perteikė bendros žmogiškos prigimties ir universalių žmogiškų vertybių idėjas bei suformavo humanistinės fotografijos kryptį. Šios krypties svarbiausius bruožus apibendrino 1955 m. Niujorko moderniojo meno muziejuje surengta paroda *Žmogaus šeima*. Ji ne tik reprezentuoja humanistinės pasaulėžiūros esmę bet ir leidžia parodyti, kaip yra konstruojamas tą pasaulėžiūrą atitinkantis žmogaus vaizdinys fotografijoje.

Parodos katalogo įžanginiame tekste<sup>13</sup> pripažįstama, kad fotografijos parodo įvairius žmonių gyvenimo skirtumus, kurie priklauso nuo konkrečių aplinkybių: tautinės priklausomybės, gyvenimo viename ar kitame geografiniame regione, gamtos sąlygų, kultūrinės bei religinės terpės ir istorinio laikotarpio. Taip pat neneigiama, jog kiekvieno žmogaus asmeninio gyvenimo skirtingumą lemia socialinė padėtis, profesija, individualūs žmonių charakteriai. Kita vertus, teigiama, kad skirtingos gyvenimo sąlygos negali pakeisti žmogiškumo esmės, kuri būdinga visiems žmonėms ir juos vienija. Įžangą parodos katalogui parašęs amerikiečių rašytojas Carlas Sandburgas universalios žmogiškumo apraiškas įžvelgė ir kasdienėje žmogaus veikloje, ir svarbiausiuose gyvenimo įvykiuose. Taigi išorinių aplinkybių lemiami žmonių gyvenimo skirtumai šiuo atveju laikomi neesminiais ir tik padeda išryškinti žmogiškų savybių visuotinumą. Humanistinės pasaulėžiūros, kurią teigė paroda *Žmogaus šeima*, kontekste žmogiškumas tampa universalia kategorija, nepriklausoma nuo istorinio laikotarpio ir net įgyja transcendentinį matmenį, pabrėžiantį žmogaus dievišką kilmę<sup>14</sup>.

Tokiais humanistinės pasaulėžiūros principais vadovavosi ir minėtos parodos kuratorius, fotografas Edwardas Steichenas, apibrėždamas bendrą parodos koncepciją bei atrinkdamas konkrečius darbus. Jis norėjo parodyti, kad fotografijos menas gali „paaikškinti žmogų žmogui“ ar, kitaip tariant, padėti žmonių tarpusavio supratimui, pagrįstam visiems bendros žmogiškos tapatybės suvokimu. Paroda, pasak E. Steicheno, „buvo sumanyta kaip universalių gyvenimo kasdienybės detalių ir emocijų veidrodis – kaip esminės viso pasaulio žmonijos vienybės veidrodis“, o jai atrinktos fotografijos buvo „labiau

susijusios su pamatine žmogiška, nei su socialine savimone<sup>15</sup>. Be to, E. Steichenas teigia parodai atrinkęs kasdienius žmogaus santykius su savimi, šeima, bendruomene, aplinka ir gamta išryškinančias fotografijas, kurios akcentavo visiems žmonėms bendrus išgyvenimus. Taigi, nors paroda *Žmogaus šeima* susidėjo iš daugelio skirtingų autorių fotografijų, įamžinusių individualių žmonių gyvenimo akimirkas, tačiau dėl apgalvotos darbų atrankos, temų ir motyvų pasikartojimų ir aiškiai apibrėžto bei akcentuojamo ideologinio pagrindo ekspozicija perteikė humanistinę pasaulėžiūrą atitinkantį žmogaus vaizdinį, neribojamą konkrečios vietos ir laiko.

Vakarų humanistinė fotografijos kryptis darė įtaką Lietuvos fotografijos mokyklos formavimuisi. 1959 m. paroda *Žmogaus šeima* buvo eksponuota Maskvoje, o jos katalogas pasiekė Lietuvos fotomenininkų sąjungos biblioteką Vilniuje. Tai buvo vienas iš nedaugelio lietuviams prieinamų užsienio fotografinių leidinių, formavusių septintajame dešimtmetyje debiutavusių lietuvių fotografų braižą. Be to, Vakarų humanistinė fotografija ne tik darė įtaką lietuvių autorių kūrybinei praktikai, bet ir iš dalies apibrėžė jos ideologinį pagrindą. Devynių lietuvių fotografų parodos Maskvoje katalogo įžanga, atrodytų, perfrazuoja jau aptartus įžanginius parodos *Žmogaus šeima* katalogo tekstus. Pastaruosiuose teigiama, kad žmonės „panašiai tuokiasi, plūša, žvejoja, barasi, dainuoja, kovoja, meldžiasi visose [pasaulio] platumose ir ilgumose“, o lietuvių fotografų darbus pristatančiame tekste rašoma, jog „kitas [žmogus] iš kito planetos galo taip pat verkia ir juokiasi, kad siaubas, kaip ir laimė, neturi ribų, kad patys subtiliausi dvasios polėkiai atsispindi svetimų žmonių veiduose ir jų judesiuose [...]“. E. Steichenas manė, kad šiuos panašumus parodanti fotografija „paaiškina žmogų žmogui“, o apie lietuvių fotografų kūrybą rašęs dailininkas Vincas Kisarauskas teigė, kad tokioje fotografijoje žmogus „mato pats save kituose [žmonėse]“<sup>16</sup>. Lietuvos fotografijos mokyklą tarptautinei humanistinės fotografijos kryptčiai priskiria ir apie ją rašę užsienio autoriai, pastebėdami, kad lietuvių fotografai į jų darbuose įamžintus žmones žiūrėjo labai jautriai ir idealizuodami<sup>17</sup>. Lietuvių fotografų kūrybai būdingi esminiai humanistinės

fotografijos krypties bruožai, vienijantys jos atstovus, kūrusius skirtingose šalyse ir skirtingais laikotarpiais – dėmesys „paprastiems“ žmonėms ir tuo pačiu siekis kiekviename jų atskleisti universalų žmogiškumą, nepriklausantį nuo istorinio laiko ir fotografavimo momentu susiklosčiusių kasdienybės aplinkybių.

Vienas iš humanistinės pasaulėžiūros ir jos suformuotos fotografijos krypties sklaidos Lietuvių autorių kūryboje ankstyvųjų pavyzdžių – tai A. Sutkaus ir R. Rakauskio fotografijų albumas *Vilniaus šiokiadieniai*. Albume publikuoti fotografų darbai kiek skiriasi savo objektu (R. Rakauskas įamžino daugiau architektūros ir bendrų miesto vaizdų, o A. Sutkus dažniau fiksavo individualius žmones ir miesto gyvenimo fragmentus) ir prasmės niuansais (R. Rakauskio fotografijos atrodo optimistinės, tuo tarpu dalis A. Sutkaus darbų – labiau daugiaprasmiai ir perteikiantys ne vien pakilius išgyvenimus), tačiau ryškiausi abiejų autorių kūrybos akcentai vis dėlto yra labai panašūs.

Žinoma, kai kurie tų panašumų yra nulemti ne asmeninių kūrybinių pasirinkimų, bet tuomet galiojusių ideologinių reikalavimų. Albume publikuota ne viena „sorealistinio“ meno principus atitinkanti darbo scenų fotografija, į ją taip pat pateko gyvenimo kaitą ir pažangą atspindintys simboliškai vaizdai (pvz. kinkomas arklys taksi stotelėje) ir tarybinę ideologiją įtvirtinančios monumentalių paminklų nuotraukos. Taigi šis leidinys parodo ne tik humanistinės fotografijos sklaidą Lietuvoje, bet ir tuometinės (XX a. septintojo dešimtmečio) politinės situacijos sąlygotus tarptautinės fotografijos krypties lokalius savitumus Lietuvoje.

Kita vertus, albume taip pat publikuojami fotografijų darbai, kurie nėra taip akivaizdžiai sąlygoti tuometinių ideologinių reikalavimų ir todėl, tikėtina, geriau reprezentuoja pačių fotografų santykį su fiksuojama aplinka ir jų požiūrį į kūrybinę fotografiją. Kaip tik šiuose darbuose galima atpažinti jau aptartus esminius humanistinės fotografijos krypties bruožus ir jai būdingą „kalbėjimą“ metaforiniais, konkrečios tikrovės ribas peržengiančiais vaizdiniais. Akivaizdžiausiai Vakarų humanistinės fotografijos ir lietuvių autorių darbų sąsajos atsiskleidžia

siužetų parinkimu. Lietuvių autoriai fiksuoja žmones skirtingais jų gyvenimo tarpsniais: vaikystėje, jaunystėje, senatvėje. Nuolatinis skirtingo amžiaus žmonių atvaizdų pasikartojimas ar net atitinkamas jų gretinimas albume sukuria gyvenimo ciklo visuotinumą (jį išgyvena visi) ir natūralumo (jis kartojasi nepriklausomai nuo kintančių istorinių aplinkybių) įspūdį. Pastarasis dar labiau sustiprinamas kartu su kasdienybės vaizdais pateikiant tam tikrus gyvenimo tarpsnius žyminčių ritualinių įvykių fotografijas, pavyzdžiui, vestuvių ar laidotuvių nuotraukas. Be to, albume atskiri žmogaus gyvenimo tarpsniai tapatinami su atitinkamais išgyvenimais: vaikystė – su nerūpestingumu ir džiaugsmu (jį teigia žaidžiančių vaikų fotografijos) ar į šviesią ateitį vedančiu mokymusi (mokinių, šventėse dalyvaujančių vaikų nuotraukos), jaunystė – su romantiška meile (jaunų žmonių porų fotografijos), o brandus amžius ir senatvė – su žiniomis ir išmintimi. Tokiu būdu albume publikuojamos fotografijos tarsi parodo, kad tuos pačius gyvenimo etapus visi žmonės išgyvena iš esmės panašiai. Todėl tam tikru momentu įamžintų konkrečių žmonių fotografijos aptariamo albumo kontekste virsta apibendrintą prasmę perteikiančiais „belaikiais“ vaizdiniais: vienas džiaugsmingas vaiko veidas tampa laimingos vaikystės ikona, viena jaunuolių pora įkūnija romantiškos meilės sampratą, o raukšlės senolio veide atrodo įrėžtos ne jo asmeninio gyvenimo istorijos, bet išminties ir romumo, būdingo visiems vyresnio amžiaus žmonėms.

Albumas *Vilniaus šiokiadieniai* ne tik teigia žmones vienijančias patirtis ir jų esmingumą kiekvieno individo gyvenime, bet taip pat šiuos bendražmogiškus išgyvenimus reprezentuoja kaip nekvestionuojamas vertybes. Be jau aptarto daugeliui fotografijų būdingo optimizmo, įkūnyto jų siužetuose, pakilų atvaizdų „toną“ sustiprina ir atitinkama jų estetika. A. Sutkus ir A. Rakauskas Vilniaus kasdienybę įamžino didingos senamiesčio ar tuomet progresą ir ateities viltis simbolizavusios naujų daugiabučių namų rajonų architektūros fone. Daugelis fotografijų sukurtos saulėtu oru, šviesai kuriant ryškius kontrastus ir pabrėžiant miesto architektūrines formas, išryškinant erdves ir perspektyvą. Pasirinkę fotografuoti „gražias“ miesto dalis, juose vykstančio gyvenimo judrumą, fotografai dalyje darbų

akcentavo pasirinkdami neįprastus rakursus (fotografuodami sostinės gatves iš aukštai ar beveik nuo grindinio) ir kurdami didelio kontrastingumo nuotraukas. Visa tai ne tik lėmė išraiškingą, dinamišką fotografijų vaizdinę formą, bet ir suteikė Vilniaus šiokiadieniams šventiškumo, leido kasdienį žmonių gyvenimą ar, tiksliau, tam tikrus anksčiau minėtus jo aspektus parodyti kaip neabejotiną vertybę, kuria galima džiaugtis kiekvieną dieną. Darbas, meilė, šeima ir kita fotografijose akcentuojama žmonių veikla bei išgyvenimai, tarytum, suteikia jų gyvenimui prasmę, nepriklausomai nuo konkrečių aplinkybių. Nuosekliai parinkti siužetai ir įtaigi fotografijų vaizdinė išraiška žiūrovui nepalieka galimybių prisiminti, kad, pavyzdžiui, darbas gali būti sunkus, meilė – nelaiminga, o šeimos santykiai – komplikuoti. Taigi tam tikras patirtis albumo fotografijos parodo ne tik kaip universalias, bet ir kaip neabejotinai vertingas ir iš esmės teigiamas. Lietuvių autorių kurtos humanistinės fotografijos optimizmas yra nulemtas ne tik tarybinės ideologijos reikalavimų (pastarųjų suformuotus darbus lengva išskirti iš bendros fotografų kūrybos visumos), bet taip pat kur kas platesnės humanistinės pasaulėžiūros. Todėl aptariamų A. Sutkaus ir R. Rakausko fotografijų prasmė peržengia ne tik konkrečios akimirkos, bet ir vieno istorinio laikotarpio ribas. Autoriai savo darbais apibendrina ne tam tikrų politinių ir sociokultūrinių sąlygų suformuotos visuomenės patirtis, bet istorinio laikotarpio ir individualių žmonių skirtumų, atrodytų, neribojamas esmines žmogiškas patirtis bei vertybes.

Tokie platūs apibendrinimai dar akivaizdžiau, nei atskirose fotografijose, atsiskleidžia jų tarpusavio asociatyviuose ryšiuose. Viena vertus, albumo *Vilniaus šiokiadieniai* dailininkas Rimtautas Gibavičius fotografijų sugretinimais ir išdėstymu visame leidinyje paryškino pačių nuotraukų perteikiamą humanistinį turinį. Jau aptarto humanistinio pasaulėvaizdžio akcentai čia išryškinti atitinkamų motyvų ir siužetų pasikartojimais. Pavyzdžiui, žiūrint vaikų nuotraukas pavieniui, jose galima būtų matyti mokinius, šokėjas, choro dainininkus ir pan., bet nuolat pasikartodamos albume jos brėžia vieną iš jo apibendrintų teminių – vaikystės – linijų. Lygiai taip pat jaunų porų leitmotyvas nužymi lygiagrečiai

plėtojamą meilės temą, o kartojami tėvų su vaikais atvaizdai – paraleliai vystomą šeimos tematiką ir t. t. Kita vertus, fotografijų pateikimas albume taip pat sukuria naujas, pačių nuotraukų neperteikiamas prasmes, kurios gimsta tarytum „tarp vaizdų“. Stambaus plano portretus knygoje keičia vidutinio plano gatvės gyvenimo scenos, o pastarosios užleidžia vietą bendroms Vilniaus panoramoms. Taip ne tik sukuriama dinamiška ir žiūrovo dėmesį išlaikanti skirtingo pobūdžio vaizdų kaita, bet ir papildomi prasminiai akcentai: nuo individualaus žmogaus emocijų, išgyvenimų, pereinama prie socialinio gyvenimo ir pagaliau pakylama virš jo, apžvelgiant laiko tėkmės tartum nepaliestus panoraminius miesto vaizdus; individas susiejamas su visuomene, o ši „apgyvendinama“ amžinų vertybių ir grožio erdvėje, kurioje žmonių skirtybės ir gyvenimo aplinkybių kaita neturi lemiamos reikšmės. Žmogiškumo priklausymą labiau idealiai, nei konkrečios vietos ir laiko ribojamai materialiai tikrovei ypač aiškiai teigia ne tik bendri fotografijų atrankos ir išdėstymo albume principai, bet ir atskirų fotografijų asociatyvus sugretinimas. Pavyzdžiui, jaunos motinos su vaikais nuotrauka knygoje pateikiama viename atvertime su religinės tematikos bareljefu, tartum atkartojančiu minėtą realaus gyvenimo sceną. Tokia knygos dailininko sukurta asociacija neabejotinai implikuoja humanistinių vertybių transcendentalumą, kurį akcentavo C. Sandburgas parodos *Žmogaus šeima* katalogo įvadiniam straipsnyje teigdamas, kad „žmogaus veidas yra „Dievo šėdeveras“<sup>18</sup>. Tik šiuo atveju su dieviškumu susiejama ne tik bendra humanistinė žmogiškumo samprata, bet ir motinystė, kaip viena iš pamatinių žmogaus gyvenimo vertybių. Taigi ir fotografijų išdėstymas visame albume, ir atskirų nuotraukų tarpusavio asociatyvūs ryšiai akivaizdžiai kreipia momentinių kasdienybės atvaizdų interpretaciją apibendrintų, nuo realaus gyvenimo konteksto mažai priklausančių ar apskritai žemiškos tikrovės ribas peržengiančių prasmų link.

Aptarta lietuvių autorių kūryba, kaip ir tarptautinė humanistinės fotografijos kryptis, remiasi fotografijos perteikiamo pranešimo dvilypumu. Denotacinio pranešimo lygmenyje jų fotografijos perteikia Vilniaus šiokiadienių vaizdus, tačiau konotacinio

pranešimo plotmėje nuotraukos „kalba“ apie humanistiniu požiūriu universalias žmogiškas patirtis ir vertybes, tiesiogiai nesusijusias su atvaizduose įamžinta tikrove. Albumo pavadinimas *Vilniaus šiokiadieniai* aiškiai akcentuoja denotacinę fotografijų pranešimą ir atkreipia žiūrovo dėmesį į tai, kad fotografai įamžino realų gyvenimą, o pačių fotografijų vaizdinė kalba ne mažiau įtaigiai byloja apie užfiksuotoje kasdienybėje neva atsiskleidžiantį universalų humanistinį pasaulėvaizdį, kuris iš tiesų yra sukuriamas fiksuojant nuosekliai pasirenkamus gyvenimo aspektus ir išreiškiamas atitinkamais estetiniais sprendimais. Šias dvi fotografijų prasmės plotmes tarpusavyje glaudžiai susieja ir svarbiausius jų turinio akcentus išryškina asociatyvus fotografijų gretinimas ir išdėstymas albume.

Taigi apibendrinant galima sakyti, kad A. Sutkaus, R. Rakauskos ir R. Gibavčiaus sukurtas albumas ir parodo individualių žmonių bei visuomenės gyvenimo akimirkas, ir tuo pačiu vaizdinėmis metaforomis perteikia prasmes, peržengiančias užfiksuoto momento ir konkretaus istorinio laikotarpio ribas.

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> Sutkus, Antanas, Rakauskas, Romualdas. *Vilniaus šiokiadieniai*, Vilnius: Mintis, 1965.
- <sup>2</sup> Встреча с литовскими мастерами в Москве. In: „Советское фото“ о литовской фотографии, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1981, с. 40–43.
- <sup>3</sup> Суткус, Антанас. Взглядываясь в жизнь. In: „Советское фото“ о литовской фотографии, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1981, с. 111.
- <sup>4</sup> Pavyzdžiui, beveik visi 1981 m. vykusios konferencijos *Amžininko portretas* dalyviai akcentavo, kad Lietuvos fotografijos mokyklai būdingas fotografuojamo žmogaus psichologijos, dvasinių būsenų ir nuotaikų perteikimas, kuriame atsiskleidžia ir žmogiškos jo savybės ar, kitaip tariant, universalios žmogiškosios tapatybės esmė (žr. Mokslinė-praktinė konferencija *Amžininko portretas*: Tezės, Šiauliai: „Sovietskoje foto“, LTSR fotografijos meno draugija, Fotografijos muziejus, 1981).
- <sup>5</sup> Antanas Sutkus: *Retrospektyva* / sudarytoja Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009, p. 230.
- <sup>6</sup> Romualdas Rakauskas: *Fotografijos* / sudarytoja Agnė Narušytė, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2009.
- <sup>7</sup> Michelkevičius, Vytautas. *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011, p. 221.



- <sup>8</sup> Matulytė, Margarita. *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011, p. 186.
- <sup>9</sup> Bartas, Rolanas. *Mitas šiandien*. In: *Teksto malonumas* / sudarytoja Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1991, p. 82–86.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 83.
- <sup>11</sup> Clarke, Graham. *The Photograph*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1997, p. 31, 33.
- <sup>12</sup> Bourdieu, Pierre. *Photography. A Middle-Brow Art*, Cambridge: Polity Press, 1990, p. 78.
- <sup>13</sup> Sandburg, Carl. *Prologue*. In: *The Family of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1955;
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> Steichen, Edward. *Introduction*. In: *The Family of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1955.
- <sup>16</sup> Žr. Carl Sandburg, *op. cit.*; Edward Steichen, *op. cit.*; Кисараускас, Винцас. *Река в море культуры*. In: *9 фотографов Литвы*, Каунасский фотоклуб, 1969.
- <sup>17</sup> Gautrand, Jean-Claude. *Looking at Others. Humanism and Neorealism*. In: *The New History of Photography* / editor Michel Frizot, Köln: Könemann, 1998, p. 630.
- <sup>18</sup> Carl Sandburg, *op. cit.*

**Tomas PABEDINSKAS**  
*Vytautas Magnus University, Lithuania*

## BEYOND THE LIMITS OF MOMENTS: HUMANISTIC WORLDVIEW IN THE PHOTOGRAPHS OF VILNIUS' WEEKDAYS

**Keywords:** photography, photographic technology, humanistic photography

### Summary

Every photograph is directly linked to the specific reality that is captured in it. Inevitable relation between the image and the fragment of reality is determined by the photographic technology: the image captured in a photograph is formed by the light reflected by various surrounding objects.

On the other hand, in many cases photography not only shows the momentary and fragmented image of reality, but also transmits to the viewer “additional” messages, related to social and cultural meanings rather than to material reality and thus not limited by the fragment of time and space captured in a photograph.

Therefore, photography always transmits a twofold message: the denotative (the image of a specific reality) and connotative (socially and culturally defined meaning). The interpretation of a photograph always transcends the limits of the visible information and this creates a premise for creating photography of broad metaphorical meaning.

This possibility is fulfilled by the humanist trend in photography. Capturing the particular moments of life of ordinary people it transcends these moments in terms of meaning and conveys generalized humanist worldview. Lithuanian authors, who underwent the influence of Western humanistic photography, created visual metaphors while capturing the moments of everyday life too. Antanas Sutkus and Romualdas Rakauskas expressed a seemingly universal humanist worldview and timeless virtues in the album *Weekdays of Vilnius* published in 1965. Moreover, the associations between the images, created by the designer of the album Rimtautas Gibavičius makes the links between the denotative and connotative messages of the photographs even more clearly visible.

Thus, this album can be regarded as one of the earliest and most distinct examples of Lithuanian humanist photography and its tendency to create visual metaphors that transcend the limits of the moments of the real life.

*Gauta: 2012 10 24*

*Parengta spaudai: 2012 11 07*

## ZONES OF INTERROGATION: BORDERS AND SPACE FOR INTERVENTION

**Keywords:** third reading, zones of interrogation, liminality, displacement, difference, Surrealist juxtaposition, montage, apperceptions.

The aim of this text is to explore intersections, specifically the borders between elements; the liminal transitory, in-between state or space that demarcates a shift, a displacement; a space that is characterised by indeterminacy, ambiguity; an interstice for an overlapping and displacement of domains of difference.<sup>1</sup> It is to interrogate this 'third space,' a space that is without a tangible presence, in a material sense, but in terms of the hierarchy of any given work, can be reviewed on equal terms. It is telling that I use the word 'interrogate' in that this space in-between might be considered as a 'zone' of interrogation, a space to inhabit that allows us to consider inter-relationships, associations and possible meaning. These readings are subjective; that's to say, in semiotic terms, they are connotative rather than denotative.

The driving force of this exploration is a collaborative project, centred upon pairings and juxtapositions. This project is entitled *Subjek*,<sup>2</sup> a nonsense word, with no meaning, derived from the word subject.

Within this project the mode of communication is the photographic image, specifically images taken using mobile phone technology. The central premise of the project is derived from the notion of action and response. One collaborative partner would capture and send an image to the other, and that would then elicit a response from the second collaborative partner. The original image and the response would

then be presented as a single phrase, or coupling. On occasion, multiple responses were recorded, and in this case a group of images were presented. These couplings, or groups were then framed within a single space, initially a web page. Inevitably within these couplings, or groupings, a boundary separates the elements that go to form the whole, a border that demarcates the transition from one element to another. Through sheer proximity a series of dialogic relationships<sup>3</sup> are established, a passing of influences, back and forth, within which a viewer might engage.

A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognised, the boundary is that from which something begins presencing.<sup>4</sup>

Each pairing, or grouping forms a proposition. The act of calling each grouping a proposition was a deliberate one, and derives its meaning, from the philosophical term that refers to the content or meaning of a meaningful declarative statement, a statement that either affirms or denies.<sup>5</sup> Inherent within the definition of proposition is the dichotomy of true and/or false, and as such retains a certain plurality, which seemed to fit the nature of the project.<sup>6</sup>

Each proposition represents a collapsing of time and space, in that each collaborator, whether the instigator, or the respondent, are separated by location and time.

Each proposition is presented as given and immediate, negating the degrees of separation in terms of time taken and the location in which the image was captured. Each component of any given proposition offers no clues as to the specific time or location that it was recorded. It is this lack of contextual specificity that constitutes the open relationship between the images. This lends the work a certain plurality; it provides multiple readings. To use a premise drawn from Sergei Eisenstein, within each proposition the first component presents the viewer with the thesis, the second the antithesis, and so on and so forth; it is up to the viewer to establish the synthesis;<sup>7</sup> it is up to the viewer to inhabit the intersections between them and form a reading for themselves.

The decision to only use mobile phone technology was made because a degree of immediacy was deemed to be an important aspect of the project. It is a factor of our time that most people carry a mobile phone where ever they go, equipped with camera, this enables them to react to any situation, any environment. Images could be sent regardless of time and location and could equally be responded to in the same way. The technical quality of the image, the configuration of pixels as a carrier of the image, was not important. It was simply the image itself that was a key requisite.

There exists an element of chance in the coming together of each of the propositions, in that there was no prior agreement between either of the collaborators. In addition to this, within each proposition, each image was brought together with the other regardless of aesthetic judgements. Adjustments were not made in terms of composition, form, or palette. To a larger extent the content for each proposition might be deemed as arbitrary. Only the frame about the images, the page upon which each proposition sits, was by design, and the scale of each image was controlled so that there were no shifts in emphasis. Both images were uniform in scale. This was to ensure that its format was consistent throughout the project, and that to a larger degree the frame was not read, only the proposition, which it contained.

Within this discourse I will use selected propositions to interrogate a common factor that they all share; that is the threshold, or border, the zone of interrogation that lies between the pictorial elements. I will seek to demonstrate that each of these 'in-between' spaces might be seen as the carrier of meaning, and that these, despite often being overlooked, are integral when it comes to deriving meaning from any given work. It is the connective gap, an interstitial passage that prevents identities at either end of it from settling into polarities.<sup>8</sup>

In order to better understand how the propositions operate on a conceptual level, I will consider them first in terms of Barthes' levels of signification, taking into account the actual and symbolic. It is important to be able to understand how the elements that go to form the whole are to be read, before further reflecting upon degrees of displacement and condensation that are inherent within the dialogic interrelationships within each work. It is precisely these interrelationships that to and fro about the in-between spaces, the borders between the pictorial elements, that lies at the root of the 'Subjek' project, and that is the focus of this discourse. In order to further illustrate the significance of these zones of interrogation, and how in terms of the hierarchy within a given work these spaces are equal to that which lies either side of it, I will be referring to Bhabha's texts on liminality and difference, thus demonstrating how, through scrutinising notions of difference, it is possible to arrive at a third reading.

I will employ a number of contextual examples in order to facilitate this exploration, and to demonstrate the potential for these in-between spaces to exist in many works, and in a number of guises.

A single image will present us with a range of possible readings, however by bringing further images to bear, a dialogic relationship between these elements is established, a relationship where one, as a viewer, is compelled to engage in the interplay between them. It is the space that this interplay might be derived that I shall be focusing on.



Fig.1. Images taken from the project 'Subjek' and are author's own. 2010-211

As a Western viewer, when looking at Figure 1, we are culturally obliged to read the sequence from left to right and when we scrutinize the first image, in isolation, (if this is really possible) we will pick up upon the signifiers within the image. It is possible to make a series of statements about the image. Through the lack of focus we see a set of spotlights. The light bleeds into the dark and there is a strong contrast between light and dark within the work. This is the level of communication, what Barthes calls 'first semiotics.'<sup>9</sup> Where we simply pick up on the information within the image. Because of a lack of focus and context, there is a lack of specificity – the image does not illustrate a specific object or environment, but rather acts as a referent to various possible objects and situations. This is a shift away from the objective; as a viewer we may bring to the image our own subjective experience of the environment.

There are three ellipses grouped together and we bring to the work our experiences of similar configurations. To refer again to Barthes' this might be seen as the symbolic level of reading, a second or neo-semiotics,<sup>10</sup> where we will bring to the work symbolic associations. Each of these statements, or observations may take us on a cyclical process of semiosis – a chain reaction of associations, and as a viewer we will attempt to rationalise these associations through attempts at nomination, because of a real need to name, and thus objectify. There is a need within us to anchor a meaning, and an anxiety where we cannot.

As a viewer we will constantly strive to achieve a degree of closure, a fixing of perceived meaning, in an attempt to achieve textual unity or integrity. We will inevitably bring something of ourselves to the work in order to complete the work, so enabling a kind of emancipation for the viewer.<sup>11</sup> This understanding of this level of analysis is not by any means new, however for immediate purposes it is helpful to understand what is at play.

By placing a second image in close proximity to the first, the two become linked to form a whole; a sequence has been formed. As a viewer we might well make the same readings of the second image as we did of the first. But this demands that we view them individually, which is now much more difficult, because we would have to ignore the dialogic interrelationship, the continual flow of influences that pass back and forth between each element, through the connective gap that links the two. We are compelled to consider the whole.

With the addition of the second image, the presence of the first is not multiplied but shared. In some sense the integrity of each individual image has been diluted, has been compromised. Both images have been altered irreversibly; correspondingly the integrity of the duo has been established. Within this example we cannot ignore repetition of the image. One reflects upon itself, about an axis, the axis being the gap, or border between the two.

As a viewer we might be seen to inhabit this zone, this zone of interrogation or space of intervention;

we will engage in the dialogue between the two, considering how one might influence the other. In this instance, when we attempt to make sense of this dialogue there is only a certain distance that we can travel, in terms of our analysis. Because one element is exactly the same as the other, then the degree of displacement between the two is minimal. If displacement can be denoted as transference of emotive responses from one focus to another, then the extent of displacement is small. For Barthes, within signifying systems, displacement and condensation<sup>12</sup> were integral operations, where displacement would differentiate objects of reality and alternates distinct situations, and condensation could be seen to implement similarities and repeats the occurrences of similar situations.<sup>13</sup> Through an act of comparison there is no difference between the two images so our understanding of each is similar. There is no distance between each reading.

Art begins where the moment a creaking of a boot (on a film soundtrack) is accompanied by a different visual shot on the film, thus provoking corresponding associations. – And possible displacements<sup>14</sup>

Sergei Eisenstein's quote illustrates this notion of displacement perfectly. We will read the sound and, through a process of nomination, we will arrive at one set of associations.

We will carry out the same process with the different images that we are seeing, and we will then attempt to rationalise the two. Despite repeated attempts at

rationalisation, we are doomed to failure; the two do not come together. A degree of displacement has opened up, and the extent of displacement is measurable – a gap between the two elements exists. Similarly a tension within the whole is established where the two elements pull against each other. They are bound together in the same work, so that those dialogic influences are still acting upon each other.

It can also be said that as a viewer we inhabit the gap between the two elements and partake in the dialogue between the two, in an attempt to unite our readings, and to arrive at a 'fixed' understanding.

So if we return to our previous example (Figure 1), then, to reiterate, the degree of displacement is slight, and in a sense the pairing creates a closed system – the dialogue only extends minimally, before it is reflected back upon itself.

If we were to seek to further our analysis of the interrelationship between the two identical images in terms of narrative, or as a sequence of events where one follows the other, then there is no progression.

One event replicates the other – the starting point is the same as the end point. Once again, the work remains in a closed cyclical system, where we jump from left to right and right to left about the gap, or border that separates the two.

If we continue this discourse to explore actual propositions emerging from the *Subjek* project, when we bring two differing images together then the interrelationship is extended. For instance if we



Fig. 2. Images taken from the project 'Subjek' and are author's own. 2010-2011





Fig. 3. 'Third Memory.' 1999. Pierre Huyghe

were to look at Figure 2, we could apply the same degrees of analysis.

Once again, we could read each image individually and arrive at an understanding through unities of apperceptions, associations and nomination, but as with our previous example, by bringing the two images together, that dialogic relationship has been established, and thus the integrity of the individual image has been compromised.

Each image has been transformed and goes to serve a greater whole; it is difficult to separate the two. It is when we consider this interrelationship that we can perhaps travel further in terms of our analysis.

Between the two images there is a greater degree of displacement. One image is different to the other. The second image shares none of the attributes of the first, there is a very different set of signifiers, and thus we are taken on a very different path of semiosis. When we attempt to fix meanings from this image we reach very different conclusions than the first. Our attention shifts from one image to the other as we try to rationalise the two readings, to arrive at a third inferred reading. An example of this third reading was explored by Pierre Huyghe's work 'Third Memory',<sup>15</sup> a two channel video projection where Huyghe juxtaposed scenes from Sidney Lumet's film 'Dog Day Afternoon'<sup>16</sup> and a

video interview where the original protagonist John Woytowicz, upon whom the film was based, relives the real events.<sup>17</sup> Within the work Huyghe utilises a first memory, where Woytowicz relives the real events, and this is juxtaposed with a second memory, where corresponding scenes from the film are shown.

The border between the two elements serves as a liminal space where fiction and reality collide, and where the viewer arrives at a third reading, or 'third memory,' where the documented and imagined are blurred.<sup>18</sup>

To return to the images in Figure 2, the border between the two becomes a zone for us, as a viewer, to inhabit and interrogate the two. It is a space of intervention within the work, and it is a space for us to posit this subjective third reading, a synthesis of both the thesis, and the antithesis. As a viewer we will inhabit the space in between the two images in order to arrive at this subjective reading. This reading might be extended to possible narratives. Where Figure 1 demonstrated no real progression, in a narrative sense, within Figure 2 there is a distinct displacement, inasmuch as there is a difference between the two elements.

We are able to read this difference as a form of progression, it is a sequence after all, and as such,



Fig. 4. 'October: Ten Days That Shook the World,' 1928. Sergei Eisenstein

through a process of rationalisation of signs and apperceptions we might attempt to impose possible narratives upon the work. This is aided partly by the elements within the second image. The droplet serves as a trace of an event; that event, however subjective, denotes a passing of time, and thus a furthering of action.

Within this individual image on the right there is an inferred narrative, and the image on the left extends this. Once again the border between the two images acts as an in-between state, marking the shift from one possible event within the narrative to the other, and once again we have to engage with this space of intervention, in order to establish the narrative, however subjective.

This intersection, this border between the two images, acts in a similar way as the editor's cut within a film. By using a filmic cut as a transition from one shot to another, where each shot shares a commonality through related imagery, and where the second shot presents a progression of events from the first, there is a furthering of the narrative.

In sequence we read the action in the first shot, then the second. Once again there is a dialogic relationship established, the flow of influences from the first shot to the second, and back again quickly establishes the narrative.

In terms of a third reading, this, particularly in popular culture film where continuity editing<sup>19</sup> is the norm, is less than ambiguous. The extent of dis-

placement is slight, as in popular film the aim is to make the narrative explicit.

However, if the first shot is very different to the second there is a greater degree of displacement; we take readings from the first, and then the second, and try to rationalise the two, but because of this difference, because of this displacement, the narrative is more elusive; a more subjective third reading opens up, centred upon the editor's cut. This is precisely at play in montage filmmaking. If we return to Eisenstein, it was his belief that that it was possible to manipulate emotional responses within an audience, to create filmic metaphor, through the juxtaposition of two independent shots.<sup>20</sup>

Obviously the cut is not an entity that we can see, but is certainly an element that can be read. In the context of film its presence is fleeting, and yet we are forced to engage with it, to cognitively or interpretively resolve the transition from one shot to another, and to attempt to rationalise the two. If we look to Figure 3, which shows the last still from one shot, and the first still from a second, the shot of the statue immediately follows the shot with the church. The space between the two shots is representative of the editor's cut. We watch the first shot, and whilst watching the second we are referring to the first, our attention briefly flows from one to the other and back again. (Before progressively repeating the process with ensuing shots) Shot one presents us with one context, shot two another, there are no common denominators; nothing linking the two and the difference between the two is marked.



Fig. 5. 'Sites of Genealogy' – Renee Green. 1990

The degree of displacement between the two is also made manifest, and a third reading opens up. It is this third reading that Eisenstein manipulated to elicit emotive responses.

Of course within a film, each shot exists within the context of the narrative as a whole, and so eventually as the film ends the narrative is resolved, as too are our readings of the work. In a sense the multiplicity of shots together seek to establish meaning for individual shots.

Nonetheless the cut, however transitory, can be referred to as a transitional, in-between space, and whether brought to the fore or smoothed over, is an integral border between shots and thus something that can be read.

Aside from the conceptual spaces that are engendered by the borders between elements of work, these in between spaces can be further explored in terms of a physical space of intervention, where the viewer is able to inhabit this liminal space in order to further interrogate the elements that exist on either side.

If we explore the work of American artist Renee Green's *Sites of Genealogy*<sup>21</sup> then this operates in exactly this way.

Within this work Green used the architecture of the P.S. 1 exhibition space, where she used three rooms, the boiler room, the stairwell, and the attic.

In the boiler room and the attic room she installed artifacts that referenced African and American

cultural influences and allusions– influences that impacted upon her self, where conceptual dichotomies akin to “high/low,” “black/white,” and “good/bad” were established.<sup>22</sup>

I used architecture literally as a reference, using the attic, the boiler room, and the stairwell to make associations between certain binary divisions such as higher and lower and heaven and hell. The stairwell became a liminal space, a pathway between the upper and lower areas, each of which was annotated with plaques referring to blackness and whiteness.<sup>23</sup>

By using artifacts to form polar differences between the boiler room and the attic installations Green establishes displacements in the reading between the two – we, as the viewer, will take a reading from one room, and a different reading from the other; the displacement is established in the differences between the two rooms, and in Green's case these echo the cultural differences impacting on the self.

The stairwell can be seen as the border between the two, physically linking the two spaces, thus establishing the dialogic interrelationship, apparent within the previous examples, where influences of each space impact on the other, and where differences become blurred. The stairwell is the liminal space, the space in-between the designations of identity and thus becomes space where processes of symbolic interactions occur.<sup>24</sup>

Within this discourse I have focused on that which is often overlooked, a non-image or a non-text, in a literal sense, but a space, an in-between space, a kind of third space. This space holds no meaning on its own, seen in isolation it cannot be read. It is a space that absorbs meaning from that which surrounds it. It is a point of intersection where meanings collide, overlap and blur. Despite its intangible qualities it is as important as the more tangible aspects of any given work. It is a liminal space fraught with uncertainties, ambiguity, and renegotiations. Yet it is a space that denotes the beginning of new meaning, a confluent of influences and the signified, where readings come together and advance into further meaning. If we were to consider the origins for the word 'liminal,' it is derived from the Latin 'limen,' meaning threshold, thus we are to step over the threshold into subjective and creative operations. It is a symbolic space that we are able to inhabit, where we are able to attempt to unite apperceptions, and to bring something of ourselves to the work. To misappropriate a quote from Barthes, it is,

<...> an accent, the very form of an emergence, of a fold (even a crease) marking the heavy layer of information and signification.<sup>25</sup>

This is not a new space; borderlines and zones of transition are inherent in, if not in all works, then certainly many. I have only made a brief survey within this text. Artists (I use this term in its broadest sense) can choose to show these interstitials or hide them. They may inhabit physical space, as with Renee Green's 'Sites of Genealogy,' where she used the stairwell between two sites, or they may be a little more than an interruption, as a cut within Soviet Montage. Some are more symbolic spaces, spaces that cannot be seen, but nonetheless can be engaged with; the Surrealists made full use of these spaces. Andre Breton's apprehension of Surrealism was as the juxtaposition of two distant realities brought together to create a new uncanny union.<sup>26</sup> This 'new uncanny union,' is precisely the third reading alluded to within this discourse.

If we return to the project 'Subjek,' the aim was to explore these zones of interrogation and borders; each proposition allows the viewer to engage with

the borders between the images, to absorb the referents, and through attempts of rationalisation, arrive at the own reading.

The project is aimed at bring to the fore these spaces, to question their operation. It is hoped that each proposition represents a beginning, a beginning of an endless cycle of interpretation. It does not attempt to present something new, rather to celebrate what is already there.

## Notes

<sup>1</sup> Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 2004, p. 5.

<sup>2</sup> www.subjek.net – A year-long collaborative project made up of a series of image based propositions. Each proposition represents a daily instance of action and response, where one collaborator would record and send an image, and where the second collaborator would respond by recording and sending a second image. The central premise of the project is for each proposition to propose potential for a third, inferred reading; arrived at by engaging in the multiple images shown. All images are copyrighted to the artists Shaun Camp and Jon Clark. 2011.

<sup>3</sup> Shields, Carolyn M. *Bakhtin Primer*, Oxford: Peter Lang Publishing, 2007, p. 67.

<sup>4</sup> Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought* / trans. by Albert Hofstadter, New York: Harper Perennial, 2001, p. 154.

<sup>5</sup> Proposition, <http://www.thefreedictionary.com/proposition> [Accessed 18 March 2012].

<sup>6</sup> It should be noted that in terms of logic, a proposition would denote truth or false as absolutes, and do not present a plurality. However in the context of the project (*Subjek*) the author denoted a proposition to be both true and false, and therefore contain a degree of plurality. A degree of license has been used.

<sup>7</sup> Eisenstein exploited narrative motion, resulting in, setting up expectations and asking questions e.g. the thesis – the antithesis – the synthesis. The first two shots ask the question – 'What is the connection between these ideas?' The answer is then established in shot three, the 'synthesis' – Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 41-44, 47-48, 51, 54-59.

<sup>8</sup> Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 2004, p. 5. – Within the work 'Sites of Genealogy' Renee Green used the stairwell to undermine the installations in the attic, and the boiler room, in order to blur the distinct identities. This serves as a metaphor for self, where she was the product of both cultural influences, not one at any one time.

<sup>9</sup> Barthes, Roland. *Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977, p. 52.

<sup>10</sup> Ibid, p. 53.

<sup>11</sup> "Emancipation begins when we challenge the



opposition between viewing and acting ..... the spectator also acts, like the pupil or scholar. She observes, selects, compares, and interprets. She links what she sees to a host of other things that she has seen on other stages, in other kinds of place. She composes her own poem with the elements of the poem before her.” – Ranciere, Jacques. *The Emancipated Spectator* / trans. by Gregory Elliott, London: Verso, 2009, p. 13.

<sup>12</sup> Barthes' notion of displacement and condensation is derived directly from Freud's analysis of the processes of dream imagery. Lacan in turn equated these respectively with metonym and metaphor.

<sup>13</sup> Champagne, Roland A. *Literary History in the Wake of Roland Barthes: Re-Defining the Myths of Reading*, Birmingham, Alabama: Summa Pubns, 1984, pp. 80-81.

<sup>14</sup> This triad, often attributed to Hegelian (GWF Hegel) thought, was adopted by Eisenstein, in his analysis of montage techniques. This might be seen as signification, a higher order of secondary, neo-semiotics, and might be beyond the message, and more the symbol, and belongs to psychoanalysis, dramaturgy. – Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 41-44, 47-48, 51, 54-59.

<sup>15</sup> Huyghe, Pierre. *Third Memory, A 9 minute, 46 seconds double video projection*, New York: Marian Goodman Gallery, 1999.

<sup>16</sup> Lumet, Sidney. *Dog Day Afternoon* / written by Frank Pierson, Warner Brothers, 1975.

<sup>17</sup> The film is based a true event where John Woytowicz robbed a bank in Brooklyn, in 1972, to pay for his lover's gender reassignment operation. Subsequently Woytowicz was arrested and sentenced to twenty years in prison.

<sup>18</sup> Huyghe, Pierre. *Third Memory*, Art Museum press release, Charlottesville, Virginia: University of Virginia, Courtesy of Marian Goodman Gallery, 2003. <http://www.virginia.edu/artmuseum/PressReleases/pierrehuyghe.html> [Accessed 18 March 2012].

<sup>19</sup> Continuity editing is omnipresent in mainstream film where the aim is to smooth over the inherent discontinuity of the editing process and to establish a logical coherence between shots.

<sup>20</sup> Sergei Eisenstein developed montage theory, arriving at delineations that categorised different forms of montage to illicit different emotive responses in his audience. – Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory* / trans. Jay Leyda, New York: Hartcourt, 1969.

<sup>21</sup> Installation made for “Out of Site,” P.S.1 Museum, The Institute for Contemporary Art, New York, in 1990.

<sup>22</sup> Denson, Roger G. A *Genealogy of Desire*, Flashart, No. 160, October 1991, pp. 125-7.

<sup>23</sup> ‘Insights,’ Renee Green interviewed by Donna Har-kavy, in *Bequest* (Worcester, MA: Worcester Art Museum, 1991) p. 6.

<sup>24</sup> Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 2004, p. 5.

<sup>25</sup> Barthes, Roland. *Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977, p. 62.

<sup>26</sup> Juxtaposition, <http://grammar.about.com/od/il/g/Juxtaposition-term.htm>. (Accessed 18 March 2012) First Surrealist Manifesto. “The Surrealist tradition ... is united by the idea of destroying conventional meanings, and creating new meanings or counter-meanings through radical juxtaposition (the ‘collage principle’). Beauty, in the words of Lautréamont, is ‘the fortuitous encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table’ ... The Surrealist sensibility aims to shock, through its techniques of radical juxtaposition.” – Sontag, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*, New York: Picador, 2001, pp. 263-274.

**Shaun CAMP**

Norwich'o universiteto Menų fakultetas, Jungtinė Karalystė

## APKLAUSOS ZONOS: INTERVENCIJOS RIBOS IR ERDVĖ

**Rekšminiai žodžiai:** trečiasis „skaitymas“, apklausos zonos, slenkstiskumas, poslinkis, skirtumas, siurrealistinis sugretinimas, montažas, apercepcija.

### Santrauka

Šiame straipsnyje siekiama tyrinėti sankirtas, ribas, tarpines erdves; plyšius kūrinuose, kurie tarnauja erdvės intervencijai; nematerialias ribas, esančias tarp materialių elementų meno kūrinys.

Tai yra tos erdvės, kurios sulieja pirminį ir antrinį meno kūrinio suvokimą ir sukuria sąlygas trečiajam kūrinio „perskaitymui“, skaitymui, kuris konstruojamas per nominaciją (įvardijimą) ir apercepcijos vienetus. Šio diskurso atspirties taškas yra darbo, kuris yra bendro projekto *Subjek* (partneris yra ir šio straipsnio autorius) rezultatas, analizė, siekianti išnaudoti šias tyrimo zonas. Analizei aptarti naudojami kt. autorių (Pierre Huyghe, Renee Green ir Sergei Eisenstein) darbai. Norint palengvinti šį tyrimą, bus naudojamos Barthes semiotika, poslinkio ir kondensacijos sąvokomis bei Bhaba darbais apie ribiškumą ir skirtumus. Šio teksto pagrindas yra Eisenstein'o tezės, antitezės ir



sintezės konstruktas bei Bretono siurrealistiškas sugretinimų suvokimas, kurį dalinai įkvėpė Lautréamont aprašytas atsitiktinė siuvimo mašinos ir skėčio sąveika ant skrodimo stalo. Šiame straipsnyje nėra keliamas tikslas apibrėžti tarpines erdves, jų simbolines sankirtas. Kai kuriais požiūriais „fiksuoja“ reikšmę pakenktų conceptualiems procesams, kurių dalis šios erdvės yra. Straipsnio tikslas yra išryškinti šias erdves ir aptarti jų svarbą bet kuriame iš minimų meno kūrinių.

*Gauta: 2012 03 24*

*Parengta spaudai: 2012 09 25*

## VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO TEORINIAI ASPEKTAI KINO IMERSIJOS KONCEPCIJOJE

**Reikšminiai žodžiai:** imersija, veidrodžio atspindžio koncepcija, stambiaplanis veido atvaizdas, ekranas, *kitas*, tikrovės atspindys.

Kino menas vystėsi ne tik kartu su kitomis meno kūrybos sritimis (literatūra, teatru, daile ir pan.), bet ir su technologijomis. Technologijų nulemti estetiniai sprendimai lėmė naujas kūrinio patyrimo galimybes. Kinematografinio kūrinio patyrimas yra susijęs ne tik su technologijomis, bet ir su tikrovės klausimu. Kinematografinis kūrinys ne tik atrodo (ir atrodo) adekvatus realybės tikrumui, bet kai kuriais atvejais vaizdas, regimas ekrane, yra pranašesnis už įprastą tikrovės išpūdį. Dažnai vaizdas ekrane patiriamas kaip savosios, tikrosios, natūralios aplinkos dalis arba kaip kita realybė, kurios vizualumas tarsi pakeičia dabartinės tikrovės vaizdą. Taigi kinematografinio kūrinio sėkme galima laikyti kokybišką, realybę tarsi pakeičiančią, kūrinio tikrovę. Kai kuriais atvejais vaizdai ekrane ne tik atrodo kaip aplinkoje esantys tikri vaizdai, bet ir šokiruoja savo natūralistiniu tikrumu. Ši kinematografinio kūrinio galia meno teoretikus ir filosofus verčia remtis psichoanalize ir kelti klausimus – kodėl ekrano tikrovė tikresnė už realybę? Kodėl ekrano vaizde žiūrovas demonstruojamą įvykį suvokia kaip vykstantį čia ir dabar, vykstantį fizinės tikrovės aplinkoje? Gausūs teoretikų bandymai įvardinti meno kūrinio galią, verčiančią suabejoti tikrovės tikrumu, ir žiūrovo norą patirti ekrane regimą fikciją kaip čia ir dabar kintančią tikrovę, nuotykį, įvykį ar tragediją, ilgainiui lėmė *kino imersijos* koncepciją (jos atsiradimą ir formavimą).

Imersijos idėja labai gausiai plėtojama prancūzų filosofo Jean-Louis'o Baudry *aparato* teorijoje, pagal

kurią visi imersiškumo klausimai susiję su siekiu demaskuoti kino žiūrovo patyrimą. Tačiau ekrane tikrovės nėra. Tikrovė nėra patiriama, yra patiriamas tik jos efektas. O kinematografo įtaigumą įrodo tai, kad žiūrovas pradeda tapatintis su personažais, vaizduojamą aplinką ir įvykį patirti kaip tai, kas yra išgyvenama asmeniškai. Taigi imersijos metu yra įsitraukiama į reginį, į siužetą, į vaizduojamą aplinką ar įvykį ir susitapatinama su tuo, kuris komunikuoja, arba su ta aplinka, kuri lemia personažo veiksmus. Šiuo atveju galima tvirtai teigti, kad imersijai būdingas susitapatinimas ir įsitraukimas<sup>1</sup>.

Klausimą apie įsitraukimą į kino ekrano vaizdą savo teorijose gausiai plėtoja prancūzų psichoa-nalitikas ir filosofas Jacques Lacan'as (1901–1981). Anot J. Lacan'o, susitapatinimas su tuo, kuris regimas ekrane, yra panašus į savęs regėjimą veidrodžio atspindyje. Taigi atvaizdas ekrane pripažįstamas kaip savo kūno ir savo aplinkos atspindys veidrodyje. Pastebėtina, kad imersijos ir veidrodžio atspindžio koncepcijos gvildena panašias ir beveik tapacias idėjas. Šios koncepcijos formuoja bendrą probleminį tinklą, tačiau šiame straipsnyje vyrauja imersijos konceptualinė pozicija. Taigi specialiai visos galimos, į imersijos projekto sudėtį patenkančios, kandidatės (teorijos) nebus aptariamoms ir analizuojamos.

Straipsnio tyrimo objektas yra veidrodžio atspindžio teorijos santykis su imersijos fenomeną kvestionuojančiomis teorijomis. Straipsnio tikslas – įsitraukimą

į vaizdų tėkmę, regimą kino ekrane, kvestionuoti kaip veidrodžio atspindžio patyrimą.

Šį mokslinį straipsnį galima laikyti teoriniu atsi-  
grėžimu į veidrodžio atspindžio idėją ir jos plė-  
totę. Siekiama pagrįsti kino, kaip psichoanalizės  
seanso, sampratą; atskleisti veidrodžio atspindžio  
idėjos santykį su ekranu, kaip lango ir rėmo, kon-  
cepcijomis; pagrįsti veido atvaizdo stambaus kadro  
sampratą; atskleisti žvilgsnio ir žiūrėjimo kaip  
*kito* sampratą bei nustatyti jos ryšį su veidrodžio  
atspindžio idėja; pagrįsti savojo Aš vietos pakei-  
timo / sukeitimo koncepciją, atsižvelgiant į veidro-  
džio atspindžio idėją.

Atsiųgrėžimas į veidrodžio atspindžio teoriją yra  
būtinas, nes šiais laikais imersijos klausimas nebėra  
siejamas vien tik su kino medija. Teoretikai dažnai  
pasuka imersinių, virtualios erdvės plėtotei pri-  
klausančių medijų tyrimo lauko link. Grįžimas į  
veidrodžio atspindžio teoriją ir jos kritiką atveria  
tam tikrus (nebūtinai kino) fundamentalaus ekrano  
suvokimo modelius. Tačiau dėl ribotos apimtys  
imersijos klausimai ir veidrodžio atspindžio galimy-  
bės, iškylančios kitose medijose, tekste nėra išsamiai  
aptariamasi.

Straipsnyje visa teorija yra gausiai siejama su kino  
meno kūrybos pavyzdžiais. Glaustai analizuojami  
ir aptariami 29 įvairaus laikotarpio kino filmai. Visi  
pavyzdžiai įrodo akivaizdų teorijos ir kino kūrybos  
ryšį. Šiuolaikinio kino pavydžiai atveria veidrodžio  
atspindžio idėjos taikymo dabartinėje kinotyroje  
galimybes. Visi kino filmų pavydžiai yra parinkti  
skirtingi, nesilaikant kokios nors aiškos chronolo-  
gijos, bet, priešingai – siekiama atverti veidrodžio  
atspindžio koncepcijos įvairiapusiškumą ir tinka-  
mumą įvairiems kino meno pavydžiams tirti.

#### VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO TEORIJOS ATSIRADIMO PRETEKSTAS: KINO IR PSICHOANALIZĖS SEANSAS

Kino tyrimų lauke imersijos problema labiausiai  
plėtojama remiantis psichoanalizės ir / ar psicho-  
analitinės filosofijos idėjomis. Dažniausiai šios idėjos  
yra empirinio pobūdžio. Jos nulemtos natūraliai  
susiklosčiusio ryšio su požiūriu į tikrovę; santykio su  
kino filmo realybe; susitelkimo į filmo realistiškumą

(pastebėtina, kad ne visada realistinio, bet ir fan-  
tastinio tipo, pvz., specialiųjų efektų, kūriniai geba  
žiūrovą įtraukti į netikrą pasaulį, kuris verčia žavėtis  
estetika ir į antrą planą nustumia klausimus, kiek  
vaizdas atitinka realybę)<sup>2</sup>.

Klausimai apie ekraną, kaip fikciją, darančią įtaką  
žiūrovo suvokimui, pirmiausia buvo formuluo-  
jami remiantis Sigmund'o Freud'o (1856–1939) ir  
Carlo Gustav'o Jung'o (1875–1961) teorine žiūra.  
Remiantis psichoanalize konstatuotina, kad imer-  
sijos metu, panašiai kaip ir psichoanalizės seanse,  
sapnai ir simptomai, kartu su svajonėmis ir geis-  
mais, jungiasi į vieną sistemą. Tikrovėje (ne)įvykusi  
situacija yra reprezentuojama per svajonę ir geismą.  
Svajonę kino ekranas iškelia ir / arba įteigia kaip  
realų nutikimą. Kiekvienas teigiamo įvykio įsivaiz-  
davimas lemia tam tikrą malonumą, kuris sąlygoja  
akimirksniu atsiveriančią pozityvią praeitį bei jos  
sukeliamą pilnatvės pojūtį. Žiūrėjimo metu kinas  
suteikia galimybę numalšinti svajones ir geismus  
bei patirti malonumą, kai susitapatinama su reginiu.  
Būtent malonumas, kaip pilnatvės pajautos sąlyga,  
yra projektuojamas kino ekrano plokštumoje. Ekra-  
nas virsta melo mašina, nes vaizduojami geismai ir  
svajonės veikia kaip melaginga tikrovės reprezen-  
tacija. Žiūrėjimo akto metu patiriamas malonumas  
kai įsitikinama, kad realybėje gyvenama ir elgiamasi  
lygiai taip pat, kaip ir ekrano tikrovėje. Filmo „var-  
tojimo“ metu per ekraną žiūrovas pats legalizuoja  
melą ir grindžia jo poreikį. O kino imersijos idėja  
susijusi su geidžiamu objektu kaip malonumu, kuris  
yra ne kažkas konkrečiau, bet efemeriškas melas  
apie tikrovę<sup>3</sup>.

Anot Elizabethos Annos Kaplan, psichoanalizės  
idėjos yra taikomos kinui dėl to, kad psichoana-  
lizė suvokiama ne tik kaip mokslas arba terapinė  
praktika, bet ir kaip kultūros reiškinių ir / ar pro-  
duktų tyrimo instrumentas. Iš psichoanalizės į kino  
imersijos koncepciją perkeliama iracionali subjekto  
motyvacija. Kino žiūrovas geidžia atvaizdo ir taip  
tarsi išsižada tikrovės. Per vaizdą, demonstruojamą  
ekrane, yra formuojama socialinė žiūrovų ir socia-  
linė kino personažų visuomenė, su kuria ne tik sie-  
jamasi, bet ir yra tapatinamasi<sup>4</sup>.

# VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO TEORIJOS UŽUOMAZGOS: EKRANAS KAIP LANGAS IR RĖMAS

Viena fundamentaliausių kino imersijos sampratų yra siejama su kino, kaip veidrodžio atspindžio, idėja. Šią teorijos kryptį lėmė psichoanalitiko Jacqueso Lacan'o *veidrodžio etapo* (*stade du miroir*) teorija. Anot mokslininko, vaikas, matydamas savo atvaizdą veidrodyje, pradeda suvokti, kad jis nėra mama. Atpažinęs save, ugdo savo tapatumo pojūtį ir savąjį ego. Veidrodžio etapas prabyla apie progresyvią individo savikūrą, o remiantis šia idėja suformuota *veidrodžio atspindžio koncepcija* nurodo egzistuojant individo regresyvią kūrybą, patiriamą per fiktyvius atvaizdus. Veidrodžio atspindys konstatuoja tai, kad žiūrovas, remdamasis panašiais principais kaip ir vaikas, atpažįsta ekrane demonstruojamas adekvačias savojo gyvenimo akimirkas ir su jomis tapatinasi. Ši koncepcija ypač suaktualinama tuo metu, kai kadro sekoje akcentuojamas žiūrinytis, jo žvilgsnis, ir kyla klausimas – ar žiūrovas iš tikrųjų stebi personažą, ar jį (žiūrovą) stebi personažas? Žiūrėjimas į savo atspindį veidrodyje tuo pačiu metu veikia ir kaip žiūrėjimas į išorę. Šis žiūrėjimo aktas ypač individualus.

Nors kritikui sunku numatyti, tačiau įmanoma hipotetiškai konstatuoti veiksnus, lemiančius reginio ekrane, tarsi savęs paties arba savosios aplinkos patyrimą. Hipotetiškai galima konstatuoti, kad susitapatinimas patiriamas, kai:

a) kūrinys dominuoja žiūrovo kasdieniui kultūrai adekvati aplinka. Ji konstruojama atsižvelgiant į tam tikrą aplinką nulėmusią arba keitusią visuomenės ir jos atstovų egzistenciją. Ši aplinka kino kūriniuose pasirodo per naratyvą, glaustai susijusį su tam tikra vieta. Naratyvas gali būti išplaukiantis iš tam tikros vietos pokyčių, susijęs su kultūriniais papročiais ir gyvenimo būdu. Kaip pavyzdį galima paminėti kino filmą *Keturi* (4, 2005 m.) (Ilja Hržanovskis (Илья Хржановский) g. 1975 m.). Kūrinyje susikerta keturių istorijų. Kiekviena iš istorijų atskleidžia Rusijos provincijos kasdienybę. Daugiausia filme pasakojama apie merginą, kuri nuvyksta į kaimą ir dalyvauja draugės laidotuvių rituale. Po laidotuvių mergina lieka kelias dienas kaime ir įsitraukia į vietinių išger-tuves, barnius, mirusiosios gedėjimo ritualus.

b) kūrinys nutinka įvykis, kurį (arba kažką panašaus į ekrane regimąjį įvykį) žiūrovas jau yra patyręs ir išgyvenęs. Įvykis suvokiamas lyg asmeninės atminties likutis. Ši situacija yra ypač būdinga psichologinėms dramoms, susijusioms su tam tikra žiūrovui artima kultūra. Kaip pavyzdį galima paminėti tokius filmus, kaip Algimanto Puipos (g. 1951 m.) *Nuodėmių užkalbėjimas* (2007 m.) ir *Miegančių drugelių tvirtovė* (2012 m.). Šiuose filmuose, sukurtuose pagal rašytojos Jurgos Ivanauskaitės (1961–2007) kūrybą, įvykių plėtotė ir visa vaizduojama kultūrinė aplinka artima dabartinei Lietuvai ir jos gyventojams. Būtent dėl to Lietuvos kultūrinėje erdvėje filmas veikia kaip tikrovę adekvačiai atspindintis veidrodis.

c) kūrinys taip pat gali būti formuojama įtaigi dar nepatirta aplinka ir įvykis. Šiuo atveju per nepatirtą įvykį ir aplinką reginys veikia kaip tai, kas yra geidžiama išsipildymo, arba kaip tai, kas baugina, nes tikima, kad kada nors išsipildys. Kaip pavyzdį galima paminėti Roland'o Emmerich'o (g. 1955 m.) kino filmą *2012* (2009 m.), kuriame pasakojama apie paskutiniąsias Žemės planetos gyvavimo akimirkas ir žmonijos bandymus išsigelbėti. Šis fantastinis apokaliptinis filmas sukėlė audringas plačiosios visuomenės reakcijas. Vėliau NASA (JAV nacionalinės aeronautikos ir kosmoso administracija) ramino įaudrintos vaizduotės visuomenę ir internetu platino pranešimą, kuriame buvo skelbiama, kad pasaulio pabaigos 2012-aisiais nebus.

Šie trys išvardinti punktai leidžia teigti, kad pats žiūrėjimas virsta nauju žiūrėjimu, kuris nebėra susietas su žiūriniu; žvilgsnis *pamiršta* žiūrintįjį ir tampa neįvardijamu *kitu*, kuris tarytum pradeda vertinti patį žiūrintįjį. Kaip pavyzdį galima paminėti kino filmus, kuriuose dominuoja du laisvai judančios kameros tipai, leidžiantys reginį patirti kaip savo akies žvilgsnio rezultatą:

1. Judanti kamera primena veiksmo arba aplinkos stebėjimą. Ši kamera juda laisvai skirtinguose kadruose. Kameros judėjimas, sekdamas įvykius, aplinką ir kitus personažus, sukuria betarpiško buvimo kitoje aplinkoje įspūdį. Įvykis lyg įterpiamas į aplinką, kuri apžiūrima savomis (žiūrovo) akimis. Šis *žiūrėjimas* būdingas visų žanrų filmams,

tačiau specialiai labiausiai plėtojamas dramų ir trilerių kūryboje. Pasitelkiant šį kameros tipą, siekiama sukurti asmenišką dialogą tarp žiūrovo ir ekrano tikrovės. Kaip pavyzdį galima paminėti Lars'o von Trier'o (g. 1956 m.) kino filmą *Melancholija* (2011 m.), kuriame nufilmuoti vestuvių vaizdai priimena dokumentinį įvykio ir aplinkos stebėjimą.

2. Naudojant namų kino filmavimo ir montavimo metodą, kuriamas išpūdis, kad žiūrovas yra savotiško dokumentinio įvykio dalyvis, kad jis (žiūrovas) viską patiria asmeniškai, o kai kada net lemia ekrane demonstruojamo veiksmo pokyčius. Paskutiniu metu šis metodas ypač gausiai naudojamas siaubo trileriuose, tokiuose kaip *Antgamtinė energija* (Oren Peli *Paranormal Activity*, pirma dalis – 2007 m.; Tod Williams *Paranormal Activity*, antra dalis – 2010 m.; Henry Joost, Ariel Schulman, *Paranormal Activity*, trečia dalis – 2010 m.), kai šeima įsigyja vaizdo kamerą ir bando užfiksuoti namuose vykstančio antgamtinio reiškinių priežastis; filme *Šėtonas manyje* (William Brent Bell *The Devil inside*, 2012 m.), kai mergina bando sukurti dokumentinį filmą apie savo mamą, apsėstą demonų. Visuose išvardintuose kūriniuose filmuojama namų kino metodu. Taigi kuriamas dokumentinio fiksavimo (filmavimas be jokio pakartojimo ir be jokio montavimo į vientisą filmo sistemą) išpūdis.

Imersijos atžvilgiu svarbų vaidmenį atlieka artimo plano ir netgi suasmenintų / įasmenintų vaizdų keliamos inspiracijos, apie kurias jau buvo kalbėta net XX a. 3 dešimtmečio kino teorijoje, kvestionavusioje kiną kaip ideologijos instrumentą<sup>5</sup>. Anot kino kritiko Andrew'ui Dudley'aus (g. 1954), XX a. 3 dešimtmečio laikotarpiu vyravo du kino ekrano suvokimai: kinas kaip *langas* (*window*) ir kinas kaip *paveikslo rėmas* (*frame*). Andre Bazin'as (1918–1958) manė, kad visas pasaulis yra už lango rėmų, o kinas leidžia langą sukinėti (tarsi dairytis) ir (*per jo rėmus?*) stebėti pasaulį. Ekrane regimas pasaulis yra toks elementarus ir objektyvus, kad su juo tapatintis nereikia jokių pastangų. Tačiau Sergejus Eizenšteinas (Сергей Михайлович Эйзенштейн; 1898–1948) ir Rudolf'as Arnheim'as (1904–2007) buvo linkę manyti, kad įrėminimo būdu yra konstruojamas suvokimas ir iš anksto numatomas tikrovės efektas; t.y. į rėmą įspaudžiama objektyviai

atrodanti (tačiau subjektyvi) prasmė, kuri jau nebėra paprastas absoliučiai objektyvus langas. Taigi su kuo ir kada turi tapatintis žiūrovas, yra iš anksto nustatoma. Šią mintį praktinėje kino kūryboje įrodė ir pats kino režisierius S. Eizenšteinas, sukurdamas garsųjį propagandos šedevrą *Šarvuotis Potiomkinas* (*Броненосец «Потёмкин»*, 1925 m.), o vėliau ir Leni Riefenstahl (1902–2003) didingame propagandiniame kino filme apie Adolfą Hitlerį (1889–1945) *Valios triumfas* (*Triumph des Willens*, 1935 m.) grindė šią rėmo idėją. Pastebėtina, kad rėmo idėjos plėtotę galima išvysti ir Levo Kulešovo (Лев Владимирович Кулешов; 1899–1970) teorinio pobūdžio svarstymuose ir kino eksperimentuose, kai vienas kadras, gretinamas su keliais skirtingais kadrų, sukelia visiškai netikėtas ir pirmajam kadrai neadekvačias asociacijas. Remdamasis L. Kulešovu ir S. Eizenštainu Jean'as, Mitry (1907–1988) iškeilia ir grindžia idėją, kad lango ir rėmo koncepcijos ilgainiui susijungia į vieną visumą ir taip lemia naujos – veidrodžio atspindžio – koncepcijos suformavimą ir plėtotę<sup>6</sup>.

#### VEIDO / ŽVILGSNIO ATVAIZDAS, KITAS IR VEIDRODŽIO ATSPINDŽIO KONCEPCIJA

Veidrodžio atspindžio idėjos pradžia galima laikyti filosofų ir kino kritikų pastabas apie stambaus plano kadrą, veido atvaizdą ir jo įtaką žiūrovo suvokimui. Dar 1924 m. šias mintis pradėjo gvildinti kino teoretikas ir praktikas Bela Balazs'as (1884–1949). Jo teorinė žiūra postulavo, kad kritinėse filmo naratyvo situacijose, dažniausiai suvokiamose kaip konflikto vaizdavimas, visada yra akcentuojama iš stambių kadrų sudaryta įvykio(ių) seka. Šiuo atveju stambumas neatsiejamas nuo konfliktuojančiųjų personazų veido arba veido dalies demonstravimo. Artimas planas visada suteikia dvi galimybes: pirma – rodyti tik veidą, antra – žiūrovui / pasauliui pažvelgti iš tokių pozicijų, iš kokių buvo sukonstruota filmo tikrovė (apie šią galimybę straipsnyje rašyta anksčiau, kur atkreipiamas dėmesys į susitapatinimą su vieta ir įvykiu). Taigi veidrodžio atspindžio koncepcija postuluoja ne tik žvilgsnio ir ekrano, kaip veidrodžio, sąveiką, bet ir aktualizuoja per ekraną patiriamą savotišką afekto būsenos analogą. Pastebėtina, kad šiuo atveju afekto būseną sietina su



prancūzų filosofo Gilles'o Deleuze'o (1925–1995) teorine žiūra – kadangi afekto vaizdas yra stambus planas, o stambus ir dėmesį patraukiantis planas yra tas, kuriame regimas veidas. Taigi afektas dažniausiai sukuriamas iš stambaus plano, kurio pagrindas yra veidas. Taip veidas suponuoja veidrodžio atspindžio kategoriją (t.y. afektinis vaizdas = veidrodinis atspindys). Afektinis veido vaizdas ypač pastebimas Alfred'o Hitchcock'o (1899–1980) kino filmo *Psycho* (1960 m.) epizode, kai rodomas moters nužudymo duše aktas. Stambiaplanis rėkiančio veido kadras pakartojamas net kelis kartus. Jis (kadras) filmuojamas iš kelių skirtingų kameros pozicijų. Pastebėtina, jog nors Gilles'o Deleuze'o afektinis vaizdas yra atspindėjimo ir atspindžio junginys, tačiau Jacques'o Aumont'o (g. 1942) teorinėje žiūroje veido atvaizdas laikytinas hermenautine mįsle. Čia veidas yra kažkieno kito, t. y. paslėpto, vidus<sup>6</sup>. Šiuo atveju teigtina, kad kito, paslėptojo vidaus = veido idėja gali būti siejama ir su Ridley'aus Scott'o (g. 1937 m.) filmų *Svetimas* (pvz., *Alien* 1979 m.) serija ir 2012 m. pasirodžiusiu kūriniu *Prometėjas* (Prometheus, 2012 m.). Visuose R. Scott'o filmuose gvildinama panaši kosmose gyvenančio, gyvybę užkariaujančio, įsikūnijančio ir parazituojančio žmogaus kūne padaro idėja. Nerimas personažų veiduose (ypač artimo plano) visada išduoda, kad filmo aplinkoje veikia kažkas kitas, kažkaip kitaip atrodantis ir persekiojantis gyvus personažų kūnus.

Veidrodžio atspindys, patiriamas per kino ekraną, yra regresyvaus pobūdžio; o progresyvus atspindys siejamas su J. Lacan'o idėja, kad nuo šešių iki aštuoniolikos mėnesių kūdikis nekontroliuoja savo kūno judesių, bet jau pradeda atpažinti savo kūną veidrodžio atspindyje. Atspindys suteikia priežastį atsirasti idealiam *ego* (idealizuotai savęs projekcijai) ir *ego* idealumui (idealiai kažkieno kito, bet ne savo kūno, projekcijai). Kino analizės atveju idealizuoto ir idealaus *ego* santykis yra regresyvus, nes susietas su įsitikinimu, kad *kito* žvilgsnis yra jo paties (žiūrovo) žvilgsnis. Žiūrovo reflektuojamas veidrodžio / ekrano paviršius nurodo, kad kiekviena diena yra išgyvenama per savikontrolę, kaip tam tikras savivartojimas per atvaizdą (nebūtinai veido), o *ego* idealumas yra siekiamas kaip idealistinis objektas. Kai *kito* (t.y. ekrane regimas) žvilgsnis nesutampa su

žiūrovo žvilgsniu, kyla savotiškas konfliktas. Konfliktu taip pat laikoma tai, kad kino seanso metu pats žiūrovas niekada nebūna savimi, bet nuolat svyruoja tarp idealaus *ego* ir *ego* idealumo kategorijų. Šiuo atveju galima teigti, kad vaikas progresyviai pradeda savęs pažinimą identifikuodamasis su *kitu* (t.y. atvaizdu), o žiūrovas, veikiamas kino ekrano, tarsi užbaigia savęs identifikavimo aktą (regresuoja). Dvejojimas tarp idealaus *ego* ir *ego* idealizmo išgyvenamas ir paties vaiko. Tačiau kino ekrano dėka norai, kuriuos rodo ekranas, nėra suvokiami kaip savyje esantys trūkumai. Norai leidžia save patį patirti kaip kažką kitą (arba save – kaip įsivaizduojamą svajonę). Geidžiami norai dažniausiai iškyla ir tampa aktualūs romantinio pobūdžio filmuose. Kaip pavyzdys paminėtinas bendras skirtingų dvidešimties režisierių kino kūrinys *Aš myliu tave, Paryžiaus* (Olivier Assayas, Frédéric Auburtin, Emmanuel Benbihy, Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Ethan Coen, Joel Coen, Isabel Coixet, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Gérard Depardieu, Christopher Doyle, Richard LaGravenese, Vincenzo Natal, Alexander Payne, Bruno Podalydès, Walter Salles, Oliver Schmitz, Nobuhiro Suwa, Daniela Thomas, Tom Tykwer, Gus Van Sant, *Paris, je t'aime*, 2006 m.). Kūrinyje iš skirtingų pozicijų ir skirtingais stiliais bandoma parodyti Paryžiaus miestą ir jo tikrovę. Romantinio pobūdžio kūrinyje siekiama sukurti estetišką nostalgijos jausmą, nulemiantį ir geidžiamą Paryžiaus, kaip reiškinių, išpūdį. Šiuo atveju galima teigti, kad suromantintas tikrovės atspindys, atsi-veriantis veidrodiskame ekrano atspindyje, leidžia prarasti savikontrolę ir taip regresuoti – pasinerti į įtaigesnį kino medijos demonstruojamą tikrovės atvaizdą. Šis ekranas nuskurdina tikrovę ir palieka tik jos suaktyvintus pėdsakus (taip pat nuskurdina ir veido atvaizdą – paliekamas tik aktyvus ir įtaigus veido pėdsakas). Taigi galima kelti hipotetiškai retorinį teiginį ir su juo sutikti, kad tik kitos sistemos arba kitos realybės (t. y. kino realybės) pėdsakas yra imersiškas, įtraukiantis ir afektingas (t. y. kitos realybės pėdsakas ir yra veidrodinis atspindys).

Ekranas veikia kaip iškreiptas veidrodis, kuris (su)geba prikelti prarastus šešėlius, t. y. realybės užkulius paversti matomais. Pastebėtina, kad veidrodžio atspindžio ir šešėlio santykis buvo gausiai

plėtotas vokiečių ekspresionistiniame kine (Stellan Rye (1880–1914), Paul Wegener (1874–1948) *Prahos studentas* (*Der Student von Prag*; 1913 m.), Robert Wiene (1873–1938) *Daktaro Kaligario kabinetas* (*Das Kabinet des Dr. Caigari*; 1919–1920 m.), Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931) *Nosferatu* (1922 m.); iš dalies veidrodžio atspindžio ir šešėlio santykis pastebimas ir prancūzo Louis'o Feuillade (1873–1925) pirmuosiuose begarsio kino serialuose *Fantomas* (*Fantômas*; 5 serijos, 1913–1914 m.), *Vampyrų* (*Les Vampires*; 10 serijų, 1915 m.)<sup>8</sup>.

Kino seanso metu žiūrovas, nebegalėdamas skirti, kur yra realybė, kur – įsivaizduojama tikrovė, tarytum pradeda regresuoti iki ankstyvos vaikystės stadijos, kuri, anot J. Lacan'o, yra *ikioidipinė vaizduotė*, kai vaikas nesupranta aplinkos, kuri egzistuoja jo žvilgsnio lauke<sup>9</sup>. Kino atveju regresuojantis žiūrovas pradeda vykdyti *emocijų perkėlimo programą*, t. y. ekrane suformuojamos emocijos, kurios iš tikro yra perkeliamos iš realybės arba kitų, anksčiau patirtų, ekranų<sup>10</sup>. Šis emocijų perkėlimas ypač paveikus fantastiniuose kūriniuose. Štai kino filme *Krante* (Hamish Hamilton, *On the Beach*, 2009 m.) pasakojama apie paskutiniąsias žmonių civilizacijos Žemėje dienas. Po atominio karo liko vienintelė gyventi tinkama vietovė – Australija. Dramos ašis – viena karininkų šeima, kuri bando susitaikyti su artėjančia mirtimi, nes žemyno link artėja radioaktyvus debesis. Melancholiško filmo konstrukcija artima kitoms panašaus pobūdžio dramoms ir realybėje jau įvykusioms katastrofoms. Iš to, kas jau įvyko ir buvo pavaizduota ekrane (arba iš to, apie ką žiūrovas turi žinių), ir yra vykdoma emocijų perkėlimo programa. Šiuo atveju teigtina, kad veidrodžio atspindžio sąlyga yra žiūrovų žinojimas. Taip pat pastebėtina, kad emocijų perkėlimo programa ypač akivaizdi parodijos pobūdžio filmuose, tokiuose kaip *Pats baisiausias filmas* (Keenen Ivory Wayans, *Scary Movie* – pirma dalis, 2000 m.; Keenen Ivory Wayans, *Scary Movie* – antra dalis, 2001 m.; David Zucker, *Scary Movie* – trečia dalis, 2003 m.; David Zucker, *Scary Movie* – ketvirta dalis, 2006 m.) ir *Vampyrų užknisa juodai* (Jason Friedberg, Aaron Seltzer, *Vampires Suck*, 2010 m.). Šie pavyzdžiai rodo, kad emocijų perkėlimo programa

dažniausiai vykdoma su tam tikrais tikslingais iškraipymais, kurie taip pat būdingi ir ne vien tik parodijų filmams.

Žiūrovo patirtis konstruojama remiantis nevysiškai patikimomis ir trapiomis ribomis, kurios veikia tarp įsivaizduojamų santykių. Santykiai grindžiami ne tarp savęs ir aplinkinių, bet tarp kitų, esančių ekrane (esančių atspindyje). Santykiai ne stabilūs, bet reglamentuoti ekrano. Veidrodžio atspindžio (*imersinis*) patyrimas virsta nesąmoningu aktu, kuris veikia kaip mąstymas išorėje, o vidumi tampa tai, kas priklauso jusliniam pažinimui (ši situacija artima J. L. Boudry *aparato teorijai*). Išorė yra nesąmoninga, ne kaip kolektyvinė sąmonė, bet kaip kažkas, kas nėra individualizuta, kaip gyvenimo erdvė, kurioje nėra skirtumo tarp technikos ir gamtos, kur nėra skirtumo tarp gamybos ir vartojimo, kaip ta erdvė, kurioje veikia daugybė geidžiamų veidrodžio atspindžių<sup>11</sup>. Ši ne visiškai individualizuota, ne žiūrovo, tačiau *kito* vidinė erdvė konstruojama nuotykinio pobūdžio Tim'o Burton'o (g. 1958 m.) filmuose *Čarlis ir šokolado fabrikas* (*Charlie and the Chocolate Factory*; 2005 m.), *Alisa stebuklų šalyje* (*Alice in Wonderland*, 2010 m.) ir kt. Visuose išvardintuose kūriniuose formuojamas fantazijų, realybės faktų ir bendrų tikrovės dėsnių neatitinkantis pasaulis, kuris išsiveržia į ekraną lyg kažkokio *kito* fantazijos vaisius (lyg kažkokio *kito* vidus).

Anot kritikės Kajos Silverman (g. 1947), veidrodžio efektą lemia naratyvo konstrukcijos. Jos manymu, naratyvo konstrukcijų pagrindą sudaro montažo logikos, kadro kompozicijos ir kameros darbo sąjunga. Naratyvo konstrukcijos veidrodžiškai atspindi žiūrovo sąmonės veiklą. Šis atspindys pačiam žiūrovui iš dalies leidžia pasisavinti ekrane regimą vietą<sup>12</sup>. Panašiai mano ir sociologas kino kritikas Daniel'is Dayan'as (g. 1943). Jis teigia, kad per ekraną vyksta *kito* (nesavosios) subjekto vietos pasisavinimas. Šio proceso metu kodai, kurie leidžia atlikti pasisavinimo aktą, nėra regimi, ir dėl to būties signifikantai *ištirpsta* subjekto sąmonėje. Anot teoretiko, kino seanso metu (į)vykstantis identifikacijos procesas iš žiūrovo reikalauja vienu metu būti dviejose vietose (realybėse). Vienu metu būti ten, kur kamera yra ir atlieka žvilgsnio krypties funkciją, kitu metu būti ten arba tuo, kas yra suvokiama kaip

filmo personažas. Žiūrovas sudvejinamas; jis virsta ir žiūriniu subjektu, ir apžiūriniu objektu<sup>13</sup>. Būvimas vienu metu dviejose vietose pastebimas kino kūrinyje *Ketvirtoji rūšis* (Olantunde Osunsanmi, *The fourth kind*, 2008 m.). Filme pasakojama apie neaiškius ir neregimus, bet jusliškai patiriamus padarus, grobiančius žmonių kūnus. Į vieną sistemą jungiami ir derinami dokumentiniai vaizdo įrašai ir specialūs vaidybos epizodai. Žiūrovui suteikiama savotiška dalyvavimo įvykyje ir jau buvusio arba patirto įvykio apžiūrėjimo galimybė.

### EKRANAS, KALBA IR SAVOJO AŠ POZICIJOS

Ekrane tarsi veidrodyje žiūrovas aptinka *kitą* kaip save patį, o kartais ir idealistinę savęs apraišką *kitame*. Kyla geismas save atverti per tam tikrą desublimacijos procesą, o kartais išryškėja ir lyčių konfliktas (įvyksta lyties netapatumas tarp personažo, kuris regimas ekrane, ir žiūrovo, kuris yra priešais ekraną). Pavyzdžiui, žiūrovas vyras gali jausti simpatiją ir pritarimą moteriško personažo veiksams ir nesąmoningai tapatintis su ja (ir atvirkščiai). Ši situacija įmanoma kino filme *Valandos* (Stephen Daldry, *The Hours*, 2002 m.), kuriame pasakojama kontroversiška rašytojos Virginišos Adeline Woolf (1882–1941) istorija. Jos gyvenimo epizodai kūrybiškai persipina su kitų (tikėtina, kad romanuose sukurtų) herojų gyvenimo linijomis ir tragiškais dramomis. Kūrinyje veikia trys moterų personažai. Išryškinamas tragiški visų jų panašūs likimai. Vientisa, melancholiška nuotaika, puikus ir nuoseklus persipinančių istorijų naratyvas, loginės skirtingų istorijų jungtys leidžia tapatintis su visomis filmo herojėmis, nepaisant nuo jų lytinės tapatybės. Šis tapatinimasis tikriausiai įmanomas ir dėl panašių tragiškų situacijų pakartojimo, ir dėl atpažįstamų, neretam žiūrovui simpatijas keliančių aktorių. Pagrindinių personažų vaidmenis atliko šiuolaikinio Amerikos kino žvaigždės Meryl Streep (g. 1949 m.), Nicole Kidman (g. 1967 m.) ir Julianne Moore (g. 1960 m.). Kaip kitą įtaigų pavyzdį galima paminėti kino filmą *Vienišas Vyras* (Tom Ford, *A Single Man*, 2009 m.). Kūrinyje pasakojama apie vienišą homoseksualų vyrą, kurio partneris žuvo automobilio avarijoje. Kūriniu siekiama perteikti vienatvės

ir ilgesio jausmą. Formuojamas užuojautos jausmus keliantis vienišo vyro portretas.

Šie abu glaustai aptarti filmai, kaip ir begalė kitų straipsnyje nepamintėtų kino kūrinių, leidžia konstatuoti, kad vietoj to, kad būtų sublimuojamasi (pvz., vietoj seksualinio išnaudojimo arba prievartos būtų atliekamas kūnui ir visuomenei naudingas darbas), ekranas taip pat suteikia galimybę užsiimti desublimacija (iš dalies patenkinti savo kūno geismą). Šiuo atveju desublimacija veikia kaip kompromisas tarp potraukio, kuris transformuojamas į visuomenės sankcionuotą veiklą, ir tarp potraukio realizavimo, kuris atliekamas, nepaisant jokios sankcionuotos veiklos. Taip pat pastebėtina, kad tai, kas yra sankcionuota ir nesankcionuota, iš tikrųjų reglamentuojama ir legalizuojama pačių veidrodžių atspindžių ekrano paviršiuje tarsi vienos tam tikros institucijos<sup>14</sup>.

Tai, kad desublimacija nustatoma paties ekrano tarsi institucijos, ypač pastebima tuose kino kūriniuose, kur balansuojama ties kvestionuotais leidžiamais ir draudžiamais, seksualumo ir lytiškumo, kūniškumo ir dvasingumo ar panašiais vaizdais (tikrovės įvaizdžiais ir atspindžiais). Viskas vyksta ties tam tikra riba, tarytum Pier'o Paolo Pasolini filme *Salo arba 120 Sadomos dienų* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975 m.). Šiame kūrinyje pasakojama apie vyrų ir moterų draugiją, užsidariusią rūmuose. Pagrindiniai personažai seksualiai (sadistiškai ir mazochistiškai) išnaudoja jaunuolius. Filmo siužetas gali būti traktuojamas kaip savotiškas specialus balansavimas tarp erotikos ir pornografijos, tarp kūno puoselėjimo ir visiško naikinimo, tarp lyties išryškinimo ir jos išsižadėjimo.

Nors įsitraukimas į reginį lemia savo paties atvaizdo ir savojo Aš suirutės patyrimą, tačiau kiekvienas reginys veikia kaip paradoksalus veidrodis, gebantis atspindėti vidinį subjekto pasaulį, priversti grožėtis / bjaurėtis juo (subjektu) ir tuo pačiu metu jį išbaigti. Pavyzdžiui, kūrinyje *Ponas Niekas* (Jaco Van Dormael, *Mr. Nobody*, 2009 m.) reflektuojamas įsivaizduojamas vaiko pasaulis. Nevienalytis, keblus ir prieštaraujantis siužetinių linijų persipynimas paklaidina žiūrovą. Nors ekrane regimo *kito* Aš yra sukuriamas ir tuo pačiu metu ardomas, tačiau filmo

pabaigoje, kai konstatuojama, jog viskas vyksta vaikiškoje vaizduotėje, šis Aš yra tiesiog išbaigiamas. Kino filmas *Ponas Niekas* patvirtina Bruno Bettelheim'o (1903–1990) idėją, kad veidrodžio atspindys hiperbolizuoja (arba bent jau siekia hiperbolizuoti) patyrimą ir nulemia ateities perspektyvos (per)konstravimą. Reali šio (per)konstravimo pradžia įvyksta kino seansui pasibaigus (po filmo visada kitaip vertinama tikrovė ir kitaip vertinama tai, kas buvo patiriama per veidrodžio atspindį)<sup>15</sup>.

Christian'as Metz'as (1931–1993), kaip ir J. Lacan'as, plėtoja idėją apie kiną kaip nesąmoningą kalbos aktą ir prabyla apie įsivaizduojamą kino filmo ženklą. Realybės atvaizduose esantys daiktai yra suvokiami kaip dabarties trūkumo konstatavimas (šiuo atveju galbūt suvokiami ir kaip kompensavimas). Atvaizdų kombinavimas yra dinamiškas realybės pakeitimas, kurio metu žiūrovas suformuojamas iš įsivaizduojamos arba ekrane projektuojamos dabarties ir virsta realybės pakaitalų (metaforų) grandine. *Kinas yra kalba be kalbos sistemos*, nes kalba jis (kinas) virsta tik žiūrovo suvokimo dėka. Kino kalba panaši į sapną, veikiantį veidrodžio atspindžių pagrindu, o įsivaizduojamas ženklas yra tas, kuris eliminuoja filmo, kaip lingvistinio teksto, skaitymą ir iškelia žiūrovo fragmentuotos percepcijos (sudarytos iš regėtų tikrovės atspindžių) svarbą. Kinas virsta *mentaline mašina – aparatu*, kuris sudaro galimybę žiūrovui save suvokti kaip esantį dabartyje ir savo patirtį traktuoti kaip tęstinę skirtingų kadrų visumą<sup>16</sup>.

## IŠVADOS

1. Tarp ekrane regimos fikcijos ir žiūrovo veikia imersinis ryšys, kuris teoretikų įvardijamas ir analizuojamas dažniausiai remiantis empirine prieiga. Kino vaizdai tampa psichoanalizės objektu, nes per ekraną, kaip ir psichoanalizę, išgyvenama iracionali subjekto motyvacija bei regresyvus ir nemotyvuotas tapatinimasis su vaizdu lyg geismu arba svajone. Šis geidžiamasis yra kaip tam tikras malonumas, kuris atsiveria ne tik kaip kažkas konkrečiau, bet ir kaip efemeriškas melas apie tikrovę.

2. Iš kino ekrano sklindanti fikcija ne tik verčia tapatintis, bet ir žiūrėjimo tarsi į save metu plėtoti

melagingą savikūrą. Žiūrovas verčiamas patikėti, kad ekrane regima aplinka yra adekvati kasdienei kultūrai, o regimas įvykis jau yra išgyventas arba dar bus išgyvenamas kaip visiška neišvengiamybė. Čia kamera tampa savuoju žvilgsniu arba įsamenintu patirtos praeities dokumentu, leidžiančiu ekrane, kaip veidrodžio atspindžio analoge, plėtoti desublimacijos aktą.

3. Kinematografijos atžvilgiu veidrodžio atspindys yra sukonstruotas kaip tai, kas tvyro tarp objektyvaus ir ideologijos nulemtu vaizdo. Afektiškas kadras dažniausiai pabrėžia įtaigią ideologijos kategoriją. Tapatindamasis su atvaizdu, žiūrovas niekada nebūna ir netampa savimi, bet nuolatos išgyvena ekraninės (veidrodžio atspindžio) ir savosios tikrovės konfliktą, kylantį iš afektyvių kadrų. Šis konfliktas yra savotiškas veidrodžio atspindžio ir pačios tikrovės nesutapimas, kuris pasiekiamas per stambiaplanius afektiškai veikiančius (tarsi *kito* vidų žyminčius) kadrus. Buvimas konflikte nuskurdina tikrovę. Paliekant tikrovės pėdsakus, yra suaktyvinama emocijų perkėlimo programa ir *kito* vietos pasisavinimas.

4. Veidrodžio atspindžio metu subjektas save išbaigia, vienu metu tapdamas ir žiūrinčiu, ir save reginčiu. Šiame išbaigtume visada veikia įsivaizduojamas ženklas, kuris kompensuoja realybės trūkumą. Žiūrovas realybės pakaitalus sujungia į vientisą sistemą, o jo (žiūrovo) suvokimas (kaip tas, kuris nusako santykį su *kitu*, anksčiau regėtu ekrane) lemia veidrodžio atspindžių seką, kaip kino kalbos, pagrindo susidarymą.

## Straipsnyje analizuojami kūriniai

1. Hržanovskis, Ilja (Хржановский Илья). 4, 2005 m., 02:06:00.
2. Puipa, Algimantas. *Nuodėmių užkalbėjimas*, 2007 m., 01:38:00.
3. Puipa, Algimantas. *Miegančių drugelių tvirtovė*, 2012 m., 02:00:00.
4. Emmerich, Roland. 2012, 2009 m., 02:38:00.
1. Trier, Lars von. *Melancholija*, 2011 m., 02:16:00.
2. Peli, Oren. *Antgamtinė energija (Paranormal Activity)* – pirma dalis, 2007 m., 01:26:00.



3. Williams, Tod. *Antgamtinė energija (Paranormal Activity)* – antra dalis, 2010 m., 01:31:00.
4. Joost, Henry; Schulman, Ariel. *Antgamtinė energija (Paranormal Activity)* – trečia dalis, 2010 m., 01:23:00.
5. Bell, William Brent. *Šėtonas manyje (The Devil inside)*, 2012 m., 01:23:00.
6. Eizenštein, Sergej. *Šarvuotis Potiomkinas (Броненосец «Потёмкин»)*, 1925 m., 01:15:00.
7. Riefenstahl, Leni. *Valios triumfas (Triumph des Willens)*, 1935 m., 01:54:00.
8. Hitchcock, Alfred. *Psycho*, 1960 m., 01:39:00.
9. Scott, Ridley. *Svetimas (Alien)*, 1979 m., 01:47:00.
10. Scott, Ridley. *Prometėjas (Prometheus)*, 2012 m., 02:04:00.
11. Assayas, Olivier; Auburtin, Frédéric; Benbihi, Emmanuel; Chadha, Gurinder; Chomet, Sylvain; Coen, Ethan; Coen, Joel; Coixet, Isabel; Craven, Wes; Cuarón, Alfonso; Depardieu, Gérard; Doyle, Christopher; LaGravenese, Richard; Natal, Vincenzo; Payne, Alexander; Podalydès, Bruno; Salles, Walter; Schmitz, Oliver; Suwa, Nobuhiro; Thomas, Daniela; Tykwer, Tom; Sant, Gus Van. *Aš myliu tave Paryžiaus (Paris, je t'aime)*, 2006 m., 02:00:00.
12. Rye, Stellan; Wegener, Paul. *Praho studentas (Der Student von Prag)*, 1913 m. 00:41:00.
13. Wiene, Robert. *Daktaro Kaligario kabinetas (Das Kabinet des Dr. Caigari)*, 1919–1920 m., 01:18:00.
14. Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu*, 1922 m., 01:34:00.
15. Feuillade, Louis. *Fantomas (Fantômas)* 5 serijos, 1913–1914 m.
16. Feuillade, Louis. *Vampyrų (Les Vampires)* 10 serijų, 1915 m.
17. Hamish, Hamilton. *Krante (On the Beach)*, 2009 m., 03:13:00.
18. Wayans, Keenen Ivory. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – pirma dalis, 2000 m., 01:28:00.
19. Wayans, Keenen Ivory. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – antra dalis, 2001 m., 01:23:00.
20. Zucker, David. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – trečia dalis, 2003 m., 01:24:00.
21. Zucker, David. *Pats baisiausias filmas (Scary Movie)* – ketvirta dalis, 2006 m., 01:23:00.
22. Friedberg, Jason; Seltzer, Aaron. *Vampyrų užknisa juodai (Vampires Suck)*, 2010 m., 01:22:00.
23. Burton, Tim. *Čarlis ir šokolado fabrikas (Charlie and the Chocolate Factory)* 2005 m., 01:55:00.
24. Burton, Tim. *Alisa stebuklų šalyje (Alice in Wonderland)*, 2010 m., 01:48:00.
25. Osunsanmi, Olantunde. *Ketvirtoji rūšis (The fourth kind)*, 2008 m., 01:38:00.
26. Daldry, Stephen. *Valandos (The Hours)*, 2002 m., 01:54:00.
27. Ford, Tom. *Vienišas Vyras (A Single Man)*, 2009 m., 01:39:00.
28. Pasolini, Pier Paolo. *Salò arba 120 Sadomos dienų (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*, 1975 m., 01:56:00.
29. Dormael, Jaco Van. *Ponas Niekas (Mr. Nobody)*, 2009 m., 02:21:00.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 67, 68, 94; Baudry, Jean-Louis. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: *Narrative, Apparatus, Ideology: A film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986.
- <sup>2</sup> Neuendorf, Kimberly A.; Lieberman, Evan A. *The Original Immersive Medium*. In: *Immersed in Media: Telepresence in Everyday Life*, New York: Routledge, 2010, p. 29–30.
- <sup>3</sup> Marcus, Laura. *Sigmund Freud's The interpretation of dreams: new interdisciplinary essays*, New York: Manchester University Press ND, 1999, p. 140–142.
- <sup>4</sup> King, Mike. *The American Cinema of Excess: Extremes of the National Mind on Film*, North Carolina: McFarland, 2009, p. 78–79; Sigh, Greg. *Film After Jung. Post-Jungian Approaches to Film Theory*, London, New York: Routledge, 2009.
- <sup>5</sup> Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 55–57.
- <sup>6</sup> Dudley, Andrew J. *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford university Press, 1984, p. 134.
- <sup>7</sup> Balazs, Bela. *Preface to Visible Man, or the Culture of Film (1924)*. In: *Screen*, Nr. 48 (1), 2007, p. 91–108; Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 60–61.
- <sup>8</sup> Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 65, 66, 71, 88, 89, 94; Собчак, Вивиан. *Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*, Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 182.
- <sup>9</sup> Грант, Барри Кит. *Совершенствование чувств: Разум и визуальное в фантастическом кино*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*. Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 30.
- <sup>10</sup> Собчак, Вивиан. *Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*, Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 177–178.
- <sup>11</sup> Аронсон, Олег. *Космическое бессознательное. Аналитика Стенли Кубрика*. In: *Фантастическое кино. Эпизод первый*, Москва: Новое литературное обозрение, 2006, с. 222–227; Лакан, Жак. *Семинары. Книга 2. "Я" в теории Фрейда и в техники психоанализа (1954/1995)*, Москва: Гнозис/Логос, 1999, с. 279.
- <sup>12</sup> Neuendorf, Kimberly A.; Lieberman, Evan A. *The Original Immersive Medium*. In: *Immersed in Media: Telepresence in Everyday Life*, New York: Routledge, 2010, p. 29–30.
- <sup>13</sup> Dayan, Daniel. *The Tutor-code of Classical Cinema*. In: *Film Quarterly*, 1974, No. 28(1), p. 22–31; Neuendorf, Kimberly A.; Lieberman, Evan A. *The Original Immersive Medium*. In: *Immersed in Media: Telepresence in Everyday Life*, New York, Routledge, 2010, p. 29–30.
- <sup>14</sup> Mažeikis, Gintautas. *Kūrybinės industrijos: vaizduotės gamyba (Paskaita)*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2011-09-05; Venckus, Remigijus. *The Philosophy of Biological and Genetic Art*. Šiauliai, 2011 (Dvi straipsnio versijos pateiktos publikuoti recenzuojamame humanita-



rinių mokslų srities menotyros krypties žurnale *Kūrybos erdvės*, Šiaulių universiteto leidykla ir *Baltic, Russian and Scandinavian Art Territory*. Prieiga internete: <http://www.artterritory.com/>).

<sup>15</sup> Peake, Thomas H. *Cinema and life development: he-*

*aling lives and training therapists*, Westport: Greenwood Publishing Group, 2004, p. 30–31.

<sup>16</sup> Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*, New York: Taylor & Francis, 2010, p. 63–66.

**Remigijus VENCKUS**

*Vilnius Academy of Arts*

## THE THEORETICAL ISSUES ON THE MIRROR REFLECTION AT THE CONCEPT OF IMMERSION

**Keywords:** immersion, reflection of mirror, close up face frame, screen, another, reflection of reality.

### Summary

The author of this article makes the research about the immersion of the cinema. The immersion must be understood as a feelings of the film spectator. The specific feelings belongs with the regressive self-creation. In this article the immersion working as a psychological involvement in the images on the screen.

The basics of this article is the fundamental ideas of the Jacques Lacan. The thoughts of the philosopher inspire the conception of mirror reflection. Article draws from the J. Lacan theories to the critical comments from the different theorists. Also introduce to the theories which draws no away from the mirror reflection or working like earlier basic in the immersion discourse (Andre Bazin, Lev Kuleshova, Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim).

The immersion in this article is a similar to the seance of the psychoanalysis (Ann Elizabeth Kaplan, Mike King). The mirror reflection is created from the understanding of screen as a window and as a frame (Andrew Dudley, Jean Mitra), from the close-ups theories which belongs to affect (Bela Balazs, Gilles Deleuze, Jacques Aumont), and from the possibilities of the viewer to make self identification with another place and another like unrecognized person shown on the screen (Kaja Silverman, Daniel Dayan, Bruno Bettelheim), etc.

Gauta: 2012 07 19

Parengta spaudai: 2012 10 30

•  
.....  
**II. LAIKO  
DIMENSIJOS  
ŠIUOLAIKINIAME  
LIETUVOS TEATRE**

**TEMPORARY  
DIMENSIONS IN  
CONTEMPORARY  
LITHUANIAN  
THEATRE**  
.....  
•

## TEXT AND TIME DIMENSIONS IN THE CONTEMPORARY THEATRE DISCOURSE

**Keywords:** dramatic text, actual and historical time, author, post-dramatic theatre

After all the mercantilist society keeps a writer not because of his production (he produces nothing), but because of the damage caused?<sup>1</sup>

The author and his relationship to the text is still one of the main topics of theatre research discussions. Though the author-playwright's death has been predicted for almost a hundred years, in one or another form he remains in the theatrical discourse and affects it. During the last hundred years the dramatic text as a discourse has gone through many transformations – having absorbed the searches of different eras, in the beginning of the 21st century, it seeks to recover lost ground from which it was pushed out by a directing theatre dictate.

In the Lithuanian theatre the rise of Sigitas Parulskis', Marius Ivaškevičius' and Herkus Kunčius' texts shows a comeback of the text and its priority with respect to the other theatre discourses (directing, visual). The dramatic texts that appeared at the turn of the 20th and 21st centuries show not only the breakout of the Lithuanian dramaturgy from the closed form implicated by Sovietism, but also reflect the evolutions of European dramatic texts that took place during a century. The object of the article is the reflections of this evolution in the dramatic works of Lithuanian authors. There are highlighted two text trajectories existing alongside each other in the creative works of the playwrights – actual and historical time.

### ACTUAL TIME SEARCHES

One of the most important dramatic aspirations of the 20th and 21st centuries is to reflect the present time and to grasp the future. Peter Szondi was the first who tried in his work *Theory of the Modern Drama* to describe the ways of showing the time, highlighting the treatment of time differences between the classical drama and new drama. According to Szondi, in the conception of classical drama the author does not exist in the text – he does not speak, but gives the discourse, exhibits the drama. The words of one character to another are not the author's words, but an appeal to the viewer; the relationship between the author and the character is not visible, there is only a combination of them, showing a dramatic person. During the period of classical drama (beginning with the Renaissance and finishing in the end of the 19th century), the drama is given a preference and the time of the drama is always the present time.

Time canon of the dramatic text that had existed for some centuries started to change in the end of the 19th century. Such well-known authors as Henrik Ibsen, turning the past into the discourse of the present, Anton Chekov, insisting on non-existence of the present time, August Strindberg, suggesting the author's "me" attitude, or Maurice Maeterlinck, creating an autonomic dramatic language, showed new writing techniques. The aims of these authors to reflect a new period by new language discourses transform the main concepts of the classical drama.

Szondi names these concepts as *an act between human beings in the present time*. In modern drama all these three concepts – the present time, relationships between human beings and the action – become absolute, as the time context necessary for the classical drama now becomes irrelevant. The past, utopia or future – all time dimensions merge in one *here and now* time of the drama. All these times are actualized; the only thing that according to Szondi transforms in this triad is human relations.<sup>2</sup> If in the classical drama human relations started and were dealt with in the level of subjects – characters, in the new drama the component of relations between the object and the subject – the character and the author – becomes more and more important.

The experiments of the dramatic text at the turn of the 19th and the 20th centuries developed in the middle of the 20th century. The most striking text writing trajectories of that period are of the epic theatre and the theatre of the absurd. Unlike the modern era theatre which had highlighted the author component, the epic theatre more implicated the viewer and the actor. Both were invited to distance themselves from the dramatic text, get to know it, go deep into the logic or social meaning, treating it as an object under investigation or interpretation. The viewer of the epic drama is encouraged not to identify himself with the time, but to know it and reflect it. If human relations in the modern theatre become irrelevant, in the epic theatre, according to Szondi, they go even further. It impels a man to further move away from himself toward greater *autoalienation*<sup>3</sup>. (*autoaliénation* – Szondi's term by which he describes the self-alienated state of a person).

The component of *autoalienation* becomes more striking in the theatre of the absurd where the actors seek to reveal themselves “through a process of renewal and destruction as a result of the passing time”<sup>4</sup>. According to Martin Essler, an attempt to feel oneself is tragically thankless – it is impossible to reveal the complexity of people's communication in the world where the boundary between the dream and the reality is constantly changing.<sup>5</sup> The theatre of the absurd more clearly than other trends in theatre tries to reveal human confrontation with the time, waiting for a moment between

the birth and death: “To wait means to experiment with the action of time which is permanently changing. As nothing ever really happens, this change is only an illusion. The constant activity of the time destroys itself; it is without an object, so it is without a future.”<sup>6</sup> Considered as the starting point for an innovative dramatic text, the theatre of the absurd with its characters communicating with minimalist phrases in fact brings us back to the theatre source – the intersection of Apollonian and Dionysian theatres, their dialectic and tension. The representative text-centrist theatre is replaced by a theatrical theatre of being. Freed from illusion to grasp or survive the time, the text in the theatre of the absurd becomes a minimal form of communication and shows the end of the period of experiments with the text.

When the text as the main discourse of the theatre was exhausted, the artists of the 7th–8th decades looked for the other ways of expression. Antonin Artaud becomes an ideological leader of new searches. He in general denies the text considering it to be a servant of public representation. Entering into polemics with Artaud's approach to the representation, Jacques Derrida insists on the impossibility of the theatre as the art of nonrepresentation; however he notes that the representation in the theatre of cruelty is of a different nature than the classical theatre – it is “the reconstitution of an original, closed, representational space, archi-manifestation of force or life”.<sup>7</sup> The theatre allegedly reveals what lies deep in human nature, what to bring into limelight and what exists beyond time context. The performer or actor becomes the most important mediator of what lies deep in human nature. The works of such directors who are able through actors' body and voice to express life archi-manifestations become very important (Jerzy Grotowski, Eugenio Barba).

In the 9th decade, the searches of such corporeal theatre came to an end, however, unlike the theatre discourses of earlier periods the latter is not a negative one. Postmodernism as also one of its representational tools – the theatre refuses to represent an idea or discourse. There is recognized the possibility of coexistence of many ideas, concepts and

paradigms. The visual theatre (Robert Wilson, Jan Fabre) forms as one of the possible theatre development trajectories. It enables the emergence of new time interpretations in the theatre as for instance “time of a glance” or a present continuous tense.<sup>8</sup> The continuous penetration of new technologies into the spheres of art causes these new time interpretations. Their influence changes the concept of relation among the speed, theatre space and viewer. When the visual theatre as other earlier stage discourses begins to crack, in its cracks there appear new theatrical languages such as an interactive theatre (Gob Squad).

When the image and interactivity were firmly established as a discourse of the post-dramatic theatre, in the last decade of the 20th century and the first decade of the 21st century the theatre returned to its oldest representative – the word – ready for language games implied by poststructuralist intentions. On the one hand, the text is used as an equivalent element to other stage discourses, as “not the language of characters (if on the whole, the characters are clearly defined characters), but an independent element of the theatre”, not the dialog, but “linguistic planes”.<sup>9</sup> On the other hand, it again emerges as the most important element of stage discourse and becomes a medium of what is impossible to present, but still is sought to reveal. Writer’s word puzzles are formed without apparent rules; he works in order “to set rules of what *will have been done*. Just because of that the work or text reminds an event that always begins too early.”<sup>10</sup> Jean-Francois Lyotard describes the epoch of such a creation as postmodern, based on the time paradox *futur (post) anterieur (modo)*. Showing such a paradoxical time or dependent on it text requires from the author a new relationship with the text, and from the viewer – new possibilities of perception. The moment, when the viewer resists the new text of the author as having accepted it soon would again expect a new perception challenge, is the continuous present of the theatre discourse, aspiration toward which the theatre moves forward from the beginning in various forms of showing/representation or being/present.

In the end of the 20th century the British playwrights

of ‘In-Yer-Face Theatre’ Mark Ravenhill or Sarah Kane and German playwrights Marius von Mayenburg and Dea Loher became the representatives of a new relation with the text. All of them are ideologically connected or, according to Jacques Lacan, their traumatism is shown by unsuccessful meetings with reality, confusion between the subject and the world, interior and exterior. Almost at the same time the representatives of the new Lithuanian dramaturgy start demonstrating the similar aims. The first text reflecting the Soviet reality as trauma is Sigitas Parulskis’ *P.S. the Case O.K. (P.S. byla O.K.)*. The tool showing trauma is not a form, plot or content, but first of all it is the language and time metamorphoses revealed through it. Connecting different discourses – philosophical, political, poetic, archetypal and everyday ones – into one whole and paradoxically combining them the playwright not only plays with the language, but also creates in the Lithuanian theatre a new time puzzle: the time existing at the same time in various past, present and future forms. At the time of putting on the play – in 1997 – as show the discussions of critics of different generations, this way of speaking, time *mélange*, was considered to be hurtful, spoiling the language, so incomprehensible and unacceptable.<sup>11</sup> Reflecting his text, the writer acknowledges that such inability to understand stems from the difference of linguistic codes and symbols used by a new generation.

Searches of a new language seen by the texts of Parulskis and other young writers – Herkus Kunčius and Marius Ivaškevičius provoked intellectuals’ debates about the dramatic piece in general in order to review and clarify the causes and consequences of Lithuanian writers’ grappling with the language.<sup>12</sup> At the same time when a crisis of new Lithuanian dramaturgy was revealed, the revival started – 36 plays were presented for a New Drama Action in Vilnius in 1998.

The most interesting drama example after the already mentioned Parulskis’ text is Ivaškevičius’ play *Neighbour (Kaimynas)* (1998). Unlike *P.S. the Case O.K.*, in which the author uses such universal archetypes as Isaac and Abraham, Oedipus and Father’s ghost, Ivaškevičius confines himself to the types of the 20th-century Soviet generations and



stigmatizes their being. Like Parulskis, Ivaškevičius does not deal with the matter of form (he uses the canon of dividing the text into acts and scenes), but looks for a new ways of language extension, theatrical revival and recognition. The present, the author wants to show to the viewer, is a mixture of reality and a dream; chronological time is mixed up with fragmentary memory recorded time, so an impression of continuous relevance is made. In such a text combinations of paradoxical unbelievable situations become real, and grotesque meaningless dialogs – convincing and intriguing. *Neighbour* is one of the first post-Soviet texts which tries to look at the present through the European perspective and further through the global perspective or, as the playwright offers in his another play *Near City* (*Artimas miestas*), from a bird's-eye view, space perspective. The time here cuts not only chronology, but synchrony as well; it is encompassing, overwhelming and it does not exist. The time element becomes especially cacophonous in the third act when two time perspectives intertwined in different spaces of Australia are all the time seen next to each other. Using Lehmann's term it is possible to say that the Lithuanian author uses time distortion technique: "when the time becomes the object of 'direct' experience, time distortion techniques are very important. Only different from usual time experience provokes to perceive the time no longer as a self-evident reality: the time becomes the subject of reflections (...). And this is a new phenomenon of theatre aesthetic (...). The time becomes an object of theatre aesthetic experience"<sup>13</sup>. Such aesthetic makes the stage the place of reflections on the act of audience observations.

Having drastically destroyed the medium of time and it seems having rejoiced at such opportunity given to him by writing Ivaškevičius in his play *Near City* (2005) deals with time calmer and more moderately. There are two time spaces – actual and symbolic. The first one is represented by the individuals of the global Western society living in the more prosperous countries of Western Europe – Denmark and Sweden, and the second one is represented by the archetypical characters of these countries. Swedish "citizen" Carlson's monologues in the presence

of Mermaid in Copenhagen stops the current time and gives it universal, mythic dimensions, linking it with what there was, is and will be. The microcosm of a typical Western family – father, mother and their child – highlights the present time. That time has lost its ideological integrity, is cracking and in its cracks there are holes of a dream turned into reality.

As in the play *Neighbour*, in *Near City* the playwright interweaves a detective thread and adds to the dramatic text a criminal time dimension. The latter gives to a vertical text interpretation a horizontal narration line, a chance to find out the plot and intrigue. Taking into account the abundance of criminal stories in various modern media, it can be assumed that the criminal time is one of the most exploited times and stimulus for important texts (of literature, film or theatre) of the present time which "swallows" the perceiver in *here and now* time or eliminates that present time by the relevance of the text. That is to say, the interesting crime story returns to the theatre its classical dimensions.

In his newest play *Expulsion* (*Išvarymas*) (2011) the storytelling fun takes place of the experiments with time and space. The text as a narrative is coded in the character of Benas the narrator who again as if from the bird's eye view gives the perceiver the panorama of his life emphasizing what he considers to be the most important. In chronological order there is given the kaleidoscope of one man's life and his identity changes at the same time presenting the versions of other characters' lives. Ivaškevičius' epic story is full of theatricality: it is especially evident in act III – Ben's and Vandal's dialogues. They show the possibilities of clownish, buffoonish text interpretations. With the help of characters' dialogues the author breaks not only the emerging canon of the post-dramatic text, but also the dramatic text creation rules in general: the play has no scenes; dialogs are extended in such a way as it suits the author. The only convention used by the playwright in order to control the story is the division of the play into four acts. Some dialogs, e.g. the dialog between Benas and Vandal in the end of the third act, stop the stage time, enlarge it and give it prominence. The duration of friends' meeting in the dramatic time

is disproportionately long compared to other segments of the text – it sort of becomes the central axis of the dramatic text embodying the primordial nature of theatre art. Rather than forming a new dramatic language or original story, the author cares more about telling without time restriction in order to reveal the larger narrative panorama of the story, to cover a variety of characters and to revealing their importance. However, *Expulsion* like *P.S. the Case O.K.* staged in 1997 though unintentionally oversteps the norms of the traditional language and becomes object of public debate.<sup>14</sup> Characters of the play speak their own social dialect, their language is rich in Russian swear words: they become an inseparable part of the characters' self-expression and their relationship to the world of expression. As more than ten years ago had done Parulskis, Ivaškevičius reveals a state of the new post-Soviet generation, "vomits out" it in words, in such a way making angry that part of the public which wants to see the reality as simulacrum. The writer's "damage" is far from being not unacceptable to the viewer of a mercantilist society – the play *Expulsion* has become the National Theatre hit returning to the theatre other than entertaining theatre audience and also bringing money to the box office. According to Roland Barthes, both to the author and inquisitive perceiver the ideology is not important, only the pleasure given by the text: "the origins of this audacity are not liberalism, but a perversion (...). In such a way a moral unity that the society requires from any man-made product is destroyed, broken"<sup>15</sup>.

#### HISTORICAL TIME IN THE PRESENT

Dramas in which the attempts are made to speak about concrete events important to the history of mankind do not have the dramatic factor in themselves, so they are more interesting to the perceiver in a written and not stage form. That is partially confirmed by some Herkus Kunčius' and Marius Ivaškevičius' plays for the interpretations of historical facts.

Kunčius uses such historical characters even in three texts: the first – *Genius' Workshop* (*Genija dirbtuvė*) appeared in 1998, then the opera's libretto

*Kipras, Fiodoras and the Others* (*Kipras, Fiodoras ir kiti*) in 2003 and *Matthew* (*Matas*) in 2005. In all three texts the author "mixes" a cocktail of historically important personalities that existed in reality, by such characters seeking for the post-dramatic effect. Marius Ivaškevičius acts in a similar way in his plays *Madagascar* (*Madagaskaras*) (2004) and *Mistras* (*Mistras*) (2010). Both authors convey the versions of historical figures with the help of linguistic games, shattering the well-known clichés about famous personalities. Speaking about *Matthew* Edgaras Klivis aptly summarizes such a presentation: "linguistic games (...) are the most important as the subject of the newest Kunčius' play is language, more exactly – speaking, flow of words, sequence of symbols."<sup>16</sup> The theatre researcher also gives a possible name of such a speaking manner in *Matthew* – totalitarianism as a linguistic mode. In his turn Ivaškevičius invents a certain linguistic mode in his play *Madagascar* – the first Lithuanian independence could be called a linguistic mode of this play. Restoring the characters of that time the author does not avoid the stereotypes of the language of that time, making barbarisms topical and giving them a new content of the present time. It is obvious that watchdogs of the old ideology do not like such games. Like Ferdinandas Kauzonas reviewing *Expulsion*, Silvestras Gaižiūnas criticizes Ivaškevičius for such things likening such authors to "postcolonial monsters, destroyers" who care not about history, but "gathering of its fragments and placing them according to their self-created pulp scheme"<sup>17</sup>. According to him, postmodern language games are only a primitive pulp literature and press – "the content is replaced by external effects, attention is directed to the third-rate things with the help of popstyle."<sup>18</sup> Not troubling to give arguments, the author makes a drastic conclusion that to "dehumanized consciousness, daily fed adapted feuilleton media products and pseudovalues, solid talking about the Lithuanian culture is intolerable as every other serious discourse."<sup>19</sup> The author of the article does not recognize the motion of the dramatic language during the time, the attempt to reveal the relationship with the historical period during the current theatrical language games. As a

researcher, he does not seek objectivity, while trying to squeeze the object of his investigation into the narrow ideological framework; moreover, he does not recognize the possible freedom of the perceiver – the perceiver, who can and is able to interpret the language of the author in the present time perspective, that is, poststructuralism epoch.

The articles that attacked dramatic language search to show that in terms of the reception the more provocative plays are connected with Lithuanian subjects. Both in *Matthew* and *Madagascar* the reader can easily decipher the language codes the authors use revealing to the perceiver well-known historical periods. Both in Kunčius' and Ivaškevičius' texts they are identical. Both playwrights, seeking a critical approach to represented persons or epochs, do not avoid grotesque, demythologization; place the cult characters in mundane, everyday situations that cause to pale their romantic and noble beauty, so dear to the Enlightenment mentality of the reader.

Weaker from the point of view of reception are the authors' plays with ideologically less active personalities in the Lithuanian context. In both Kunčius' *Genius' Workshop* and Ivaškevičius' *Mistras* the action takes place not in Lithuania – both authors choose Paris. Kunčius in his play confronts the artists of the beginning of the 20th century – August Roden, Camille Claudel, Vaclav Nizinski, Sergei Diaghilev, Isadora Duncan and Rainer Maria Rilke, and Ivaškevičius in his *Mistras* brings together the celebrities of the middle of the 19th century – Adam Mickiewicz, Honore Balzac, George Sand, Frederic Chopin, Lithuanian nobleman Andrzej Towianski, etc. Like in Lithuanian historical plays, both writers through a variety of language games – quotes, puns, pseudo-importance of Lithuanian mythology, historical facts and pastiche – try debunking historical characters and their disclosure in the present time perspective.

As these interpretations of historical time of the two authors show, such emphasis on historical time is rather theoretical, because, according to Lehmann, the historical time, although is “significant for the dramatic theatre, working with older texts and showing past stories and their characters” in the theatre is fused into “one and only time of theatrical experience”.<sup>20</sup> Despite all searches of the twentieth century related to the time dimension this time of theatrical experience was, is and will remain the present.

## Notes

<sup>1</sup> Barthes, Roland. *Teksto malonumas*. Vilnius: Vaga, 1991, p. 285.

<sup>2</sup> Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Age d'homme, 1983, p. 64.

<sup>3</sup> Ibid, p. 102.

<sup>4</sup> Essler, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Paris : Buchet/Chastel, 1977, p. 66.

<sup>5</sup> Ibid, p. 66.

<sup>6</sup> Ibid, p. 49.

<sup>7</sup> Derrida, Jacques. *La clôture de la représentation*. In: Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, p. 349.

<sup>8</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 123-124.

<sup>9</sup> Lehmann, ibid, p. 23.

<sup>10</sup> Žukauskaitė, Audronė. *Postmodernizmas*. Kaunas: Kitos knygos/Meno parkas, 2006, p. 22.

<sup>11</sup> Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Sigitas Parulskis, “Man nepatinka norma”*. In: *Teatras*, 1997, No. 1, p. 26-31.

<sup>12</sup> *Lietuvių dramaturgija vakar ir šiandien*. In: *Lietuvos teatras, 1998–1999*, p. 62-73.

<sup>13</sup> Lehmann, ibid, p. 234.

<sup>14</sup> [http://www.respublika.lt/lt/naujienos/nuomones\\_ir\\_komentarai/bus\\_isklausyta/fkauzonas\\_isvaymas\\_is\\_teatro/](http://www.respublika.lt/lt/naujienos/nuomones_ir_komentarai/bus_isklausyta/fkauzonas_isvaymas_is_teatro/), see 2012 02 01.

<sup>15</sup> Barthes, Roland, ibid, p. 290.

<sup>16</sup> [http://www.ebiblioteka.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru\\_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS\\_2006\\_02.pdf](http://www.ebiblioteka.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_02.pdf), p. 10-11.

<sup>17</sup> Gaižiūnas, Silvestras. “*Madagaskaro” džiunglėse, arba Petro Cvirkos pėdomis*. In: *Literatūra ir menas*, 2005 06 17, No. 3053.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Lehmann, ibid, p. 231.

## TEKSTAS IR LAIKO DIMENSIJOS ŠIUOLAIKINIAME TEATRO DISKURSE

**Reikšminiai žodžiai:** dramos tekstas, aktualus ir istorinis laikas, autorius, postdraminis teatras

### Santrauka

Straipsnyje atskleidžiami laiko sampratos pokyčiai XX a. Europos ir lietuvių dramaturgijoje. Klasikinės dramos laikotarpiu laikas atliko dramos aktualizavimo funkciją, tai yra, jis visada buvo dabartis. Nuo XIX a. pabaigos laiko kanonas pradeda trūkinėti. Šiuos įtrūkius atspindi Henriko Ibseno, Antono Čechovo, Moriso Meterlinko, Augusto Strindbergo kūryba. XX a. vid. ryškiausius laiko ir dramatinio teksto eksperimentus vykdė epinio ir absurdo teatro autoriai. Naują teatrinio diskurso etapą ženklina XX a. 7–8 dešimtmetis, kai teksto – reprezentacijos įrankio – bandoma atsisakyti vardan performerio, aktoriaus, kuris geba per kūną ir balsą transliuoti gyvenimo archimanifestacijas. 9-ajame dešimtmetyje plėtojasi postmodernaus teatro diskursai – vizualusis teatras, postdraminis, interaktyvus teatras. 10-ojo dešimtmečio teatrinę kalbą paveikė poststruktūralistiniai ieškojimai – tekstas tampa kitų scenos diskursų lygiavertis elementas. Lietuvių dramaturgijoje šie ieškojimai ryškiausiai atspindi Sigitą Parulskio ir Mariaus Ivaškevičiaus dramatinėje kūryboje. S. Parulskio *P.S. Byla O.K.*, M. Ivaškevičiaus *Kaimynas*, *Artimas miestas* atskleidžia naujus žaidimo su laiku aspektus, jis tampa teatro estetiškos patirties objektu. Be aktualaus – dabarties – laiko M. Ivaškevičius ir Herkus Kunčius konstruoja istorinio laiko pjeses, tačiau šios pjesės yra tiek aktualios, kiek jos atskleidžia dabartį. Teatrinės patirties laikas, nepaisant įvairių su laiku susijusių ieškojimų, yra tiek aktualus, kiek jis atspindi visuomet aktualią dabartį.

Gauta: 2012 08 16

Parengta spaudai: 2012 11 20

**Edgaras KLIVIS**

*Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas*

## SOVIETINIO REŽIMO REPREZENTACIJOS ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE: KRITINĖS ATMINTIES LINK

**Reikšminiai žodžiai:** teatras, drama, sovietinis, postsovietinis, istorijos reprezentacija, atmintis.

### ĮVADAS

Bendrame „istorijos kultūros“ (Jörn Rüsen) kontekste teatras kaip atminties forma gali būti svarbus dėl įvairių priežasčių. Pavyzdžiui, Freddie Rokemas knygoje apie istorijos rekonstrukcijas šiuolaikiniame teatre akcentuoja *teatrines energijas* (dramatizmą, fizinę aktoriaus esatį, gyvą komunikacijos situaciją, būdingą teatrui ir pan.), kurios leidžia teatrui ir publikai „pasipriešinti destruktivioms istorijos jėgoms“<sup>1</sup>, suteikiant praeities chaosui darnų estetinį pavidalą ir taip gydant praeities žaizdas. Daugelį populiarių teatralizuotų atminties formų – istorijos klubų organizuojamas mūsų inscenizacijos, archeologijos dienas, nostalgijos turizmas, vietos specifikos spektaklius, didžiumą folklorinių švenčių, ar tradicinių apeigų rekonstrukcijų bei neopagonizmo iniciatyvų galima suprasti kaip pasipriešinimą perdėtam istorinės realybės suženklitimui ir semiotizacijai, jos intelektualizavimui ir nuskurdimui. Teatras kaip meninė, o kartu atminties terpė šiuo atveju siūlo regeneruoti „raumenų atmintį“, integruoti praeitį ne mokslinio diskurso, bet betarpiškos kasdienybės patirties forma. Tačiau ar šios *atraktyvios* atminties formos gali būti kažkas daugiau nei vien pramoga? Ar turėtume manyti, kad teatras, rekonstruojantis praeities įvykius, gali tik „įkvėpti atminčiai gyvybės“, (t.y. viso labo *dekoruoti* jau egzistuojantį istoriografinį diskursą), o kritinį ir racionalų santykį su praeitimi privalome palikti akademinėi istorijos disciplinai? Šio straipsnio tikslas – analitiškai aprašyti skirtingas sovietinės epochos atminties formas

šiuolaikiniame, t.y. posovietiniame Lietuvos teatre ir kritiškai apibrėžti jų socialinę reikšmę<sup>2</sup>. Skirtingi atminties būdai straipsnyje grupuojami, remiantis „kritinės atminties“ samprata, kurios tikslas – ne atraktyvių teatrinių priemonių eksploatacija dominuojantiems istoriografiniams diskursams paremti, bet kritinė istorinių naratyvų ir juos grindžiančių ideologinių prielaidų konfrontacija. Atmintis čia suprantama ne kaip istorijos priešingybė, bet greičiau kaip istorijos agentas arba medija, kurios pagalba praeitis dalyvauja dabartyje.

Kritinės atminties klausimas ypatingai aktualus, kai kalbame apie trauminius nesenos praeities įvykius, t.y. apie žeidžiančius įvykius, kuriuose mes patys arba mūsų kolektyvinė tapatybė neatrodo itin patraukliai, kai kalbame apie nusikalstamą arba žeminančią praeitį, žlugusią politinę raidą ir kaltę. Kaip pažymi Jūrgenas Habermasas 1992 metų diskusijoje, skirtoje VDR politinės atminties sprendimams, mums gali pavykti rišliai ir teisingai interpretuoti save tik kritiškai įsisavinus savo gyvenimo istoriją<sup>3</sup>. Kaip ir Theodoras Adorno, kalbėdamas apie nacionalsocialistinę Vokietijos praeitį, Habermasas akcentuoja negailestingą refleksiją, kuri leistų visiškai įsisąmoninti skausmingus praeities įvykius, o ne likti klaidingų iliuzijų ir pusiau sąmoningų prietarų valdžioje. Kritinė atmintis siekia prasiskverbti prie sąmoningo praeities supratimo pro įvairių grėsmių ir užmarščių – pasyvaus prisitaikymo, atlaidaus susitaikymo ir ideologinės propagandos – tankmę, kol, Adorno



žodžiais tariant, skaidri sąmonė pagaliau palaužia praeities galią stebinti ir užburti<sup>4</sup>. Šiai atminčiai būtinas nuolatinis refleksyvus judesys, kuris reiškia vienu metu – ir konfrontaciją su istoriniais faktais ir savo paties įsitikinimų nuolatinį kruopštų nagrinėjimą. Klausimas, kurį šiame kontekste norėčiau iškelti – kokiais būdais šiuolaikinio Lietuvos teatro kūriniuose aktualizuojama kritinė atminties galia, jeigu apskritai toks uždavinys kieno nors yra keliamas, o ne apsiribojama ideologinių naratyvų estetine puošyba?

### ATMINTIES KRIZĖ IR TRAUMA

Kritinės atminties sąvoka aktuali plėtojant sovietinio režimo atminties temą tuo, kad šis laikotarpis nėra nutolęs, neutralus ir uždaras, bet vis dar tebėra epocha, pagal kurią mes konstruojame savo šiandieninę tapatybę. Kaip pastebi Vytautas Rubavičius, sovietmetis vis dar veikia „kaip ypatingas individualaus bei grupinio tapatumo savikūros veiksnys“<sup>5</sup> ir kaip kiekvienoje iš totalitarizmo besilaisvinančioje visuomenėje šio laikotarpio atmintis yra įvairių socialinių grupių ir elitų kovos dėl atminies archyvų valdymo ir esminių istorijos naratyvo prasmų įtvirtinimo epicentre<sup>6</sup>. Taigi, viena vertus, sovietmetis susijęs su šiuolaikinės visuomenės ateities projektavimu ir atitinkamai su politinės galios žaidimais dabartyje. Antra vertus, totalitarizmo metų refleksiją šiuolaikinėje Lietuvos visuomenėje ir kultūroje komplikuoja ir priešingas, nuolat akcentuojamas užmaršties poreikis. Sovietmetis neperaugo natūraliai į šiuolaikinę visuomenę, jo pabaigą žymi labai aiški riba, suvokiama kaip išsivadavimas arba išsilaisvinimas. Tačiau išsilaisvinimą visuomet lydi destrukcija. Tam tikra prasme nepriklausomos Lietuvos valstybingumo ateitis tebėra neatsiejama nuo sovietinės visuomenės gyvenimo būdų ir politinės sistemos atmetimo – netgi šiuolaikinėje žiniasklaidoje politiniai valsybės tikslai yra konstruojami kaip opozicija sovietiniam paveldui, pvz. europietiškas identitetas matomas kaip opozicija rytietiškam Rusijos kultūrai ir Rytų europiečio statusui, o dėl įvairių nesėkmių dažniausiai taip pat kaltinamas sovietinis paveldas, taigi, jo persekiojanti, nemirštanti atmintis. Sovietmečio paveldo destrukcija, jos sunaikinimas yra

liberalių ir demokratinių šiuolaikinėje Lietuvoje dominuojančių politinių jėgų tikslas, atitinkamai lemiantis ir užmarštį. Taigi, galima teigti, kad pats šiuolaikinės nepriklausomos Lietuvos identitetas yra pagrįstas poreikiu užmiršti.

Postsovietinę socialinę ir kultūrinę būseną galime nusakyti kaip atminties krizę, kai plačioji visuomenė netenka tradicinių ir pavyzdinių pasakojimų, leidžiančių paversti savo patirtį tapatybės dalimi. Kartu su didžiojo marksistinio-leninistinio istorinio naratyvo (su jo herojiškomis figūromis, klasių kova, revoliucija ir ateityje laukiančiu komunizmu) pabaiga 9-ojo dešimtmečio pabaigoje išseko ir alternatyvus, tarp sovietinės Lietuvos inteligentijos klesėjęs nacionalistinis alegorinis istorijos pasakojimas. Šį pasakojimą (tiek jo „institucionalizuotas“ tiek ir radikalesnes versijas) palaikė kultūrinės rezistencijos imperialistinei Rusijos politikai poreikis. Imperijai subyrėjus marksistinė istorija buvo diskvalifikuota, o nacionalistinė teleologija pasiekė savo finalinį tašką – tautos išsilaisvinimą. Taigi abu didieji naratyvai, orientavę 20 amžiaus Lietuvos istorinę vaizduotę – pasakojimai apie klasę ir pasakojimai apie tautą – neteko turėtos reikšmės arba tapo aki-vaizdu, kad tą reikšmę reikia sukurti iš naujo. Mažai to, kritiško naujo įvertinimo, griežtos atrankos ir savotiško atsiribojimo pareikalavo ir profesionalių tyrėjų kurta sovietinė istoriografija<sup>7</sup>, o ypač ta jos dalis, kuri buvo skirta XX a. antrajai pusei, kitaip tariant, ideologizuota „socializmo kūrimo“ ir partijos veiklos istorija.

Atminties kultūros krizė, tradicinių ir pavyzdinių pasakojimų pertrūkis, istorinio atsiminimo vienos suirimas XX a. paskutiniajame dešimtmetyje kartu buvo lydimas itin tankios įvykių sekos, kuri vakarykštę sovietinę realybę labai greitai pavertė tolimesnėmis praeitimi. Pokyčiai, siejami su išsilaisvinimu buvo itin staigūs ir leido labai ryškiai išgyventi tai, ką Pierre'as Nora vadina „istorijos akseleracija“<sup>8</sup>, kai vakarykštė realybė *staiga* nuslysta į praeitį, kai pokyčiai ima ūmai keisti įprastą aplinką, įpročius ir nusistovėjusius veikimo būdus<sup>9</sup>. Kitaip tariant, istorinio naratyvo, teleologinės krypties, bendresnių orientyrų praradimas pokomunistinių transformacijų laikotarpiu buvo lydimas ryškaus greitai kintančios dabarties išgyvenimo<sup>10</sup>, kuris anapus

simbolinės 1990-ųjų ribos likusį sovietmetį pavertę praeita epocha.

Dėl ryškaus skirtumo nuo šiuolaikinės vartotojiškos ir demokratiškos visuomenės sovietmetis labai greitai imtas suvokti kaip „užsienio šalis“ (pasiskolinant garsų Davido Lowenthalio knygos pavadinimą)<sup>11</sup>. Jaunajai generacijai, gimusiai pačioje sovietmečio pabaigoje arba jau po nepriklausomybės atgavimo ši epocha yra kažkas sunkiai suprantama ir paaiškinama. Tačiau ir platesnei visuomenės daliai, kuri dar gavo pati patirti sovietinės epochos gyvenimo ypatybių, jos labai greitai ėmė regėti visiškai atitolusios. Čia įtakos turėjo ir įvairūs diskursai, nuolat akcentuojantys pačius radikaliausius – žiauriausius arba egzotiškiausius sovietinės patirties aspektus, o ne, pavyzdžiui, kasdienybę, kuri daugeliu požiūriu ne taip jau labai skyrėsi nuo bet kurios kitos modernios valstybės kasdienybės, kur žmonės iš ryto eina į darbą, myli ir pavyduliauja, planuoja kur leis atostogas ir pan. Pats sovietmečio statusas šiandieninėje demokratinio kapitalizmo epochoje savotiškai stigmatizuoja šio laikotarpio prisiminimus arba itin akcentuoja tam tikrus aspektus, kurie kitais atvejais būtų nesvarbūs ir nepastebimi.

Lietuvoje rasime populiarių ir į plačiąją publiką orientuotų teatralizuotų istorijos rekonstrukcijų, kurios netgi sovietinio režimo atminčiai suteikia labiau pramoginį ir egzotišką pavidalą, kuomet sovietinė epocha yra reprezentuojama kaip savotiškas pramogų parkas, skirtas turistiniam vartojimui. Tokios „atminties egzotifikacijos“ pavyzdys galėtų būti Grūto parko organizuojami teatralizuoti prisiminimai apie sovietinių švenčių minėjimus ir sovietinės buities rekonstrukcijos. Epochos atmintis čia redukuojama į rėksmingą rekvizitą – telefoną, transparantą, Lenino portretą, vatinę striukę, sovietinių markių automobilius ir t. t. Greta Grūto parko čia itin tiktų paminėti taip pat sąlyginai gausias kinematografines sovietmečio reprezentacijas, kur taip pat mėgstama prisiminti alaš bačkas, languotas sukneles ir daugybę kitų stiliaus, aprangos ir interjero detalių. Toks, pasak Raymondo Williamso, „mechaninis materializmas“ istoriją paverčia statiška, dulkėta scenografija, sudaiktinta (ir dažniausiai – suprekinta) istorijos versija, kai sovietinio režimo atminčiai suteikiamas toks pavidalas, kuris

yra komerciniu požiūriu priimtinausias, pritraukiantis daugiau turistų ir kultūros vartotojų. Tačiau tokia sudaiktinta ir suprekinta atmintis yra pernelyg panaši į užmarštį. Kaip, rašydama bendrai apie šio muziejaus koncepciją pažymėjo Linara Dovydaitytė „komunizmo istorija, įvilktą į pramogos rūbą ir atribota nuo socialinių reikšmių, lieka nutolusi ir nesuprantama“<sup>12</sup>.

Kitas sovietinio laikotarpio istorinės atminties krizę gilinantis ir ją komplikuojantis veiksnys – tai paradoksalus trauminių prisiminimų veikimas, kai patirtos prievartos bei ilgalaikės fizinės ar psichologinės grėsmės (Stalino vykdyto genocido, teroro pokario kaimuose, tremčių ir kalinimų, sovietinės armijos muštro ir kt.) kolektyvinė atmintis daro visuomenei stiprų poveikį, nors ir nėra apibrėžta ar matoma. Kolektyvinė pokario represijų atmintis nusidriekia per visą XX a. pabaigos Lietuvos kultūrą, palikdama ženklus, kurie byloja ne tiek apie pastangas prisiminti, bet apie negalėjimą pamiršti, apie atminties hipertrofiją. Tiek vadinamąją „melancholiją“ (kaip sutrikusį gedulo „darbą“ ir apsėdimą) tyrinėję Sigmundas Freudas ir Walteris Benjaminas, tiek šiuolaikiniai „potrauminių stresų sukeltų sutrikimų“ tyrėjai, akcentuoja, kad fiksacija į trauminį įvykį, pasireiškianti įkyriais atminties proveržiais, savaime neišnyksta ir, jei nesigydoma, gali sukelti negrįžtamus asmenybės pokyčius. Egzistuoja nuomonė, kad tikroji problema Rytų Europoje yra ne postkomunistinė amnezija, bet kaip tik priešingai – perdėtas susirūpinimas praeityje patirtomis neteisybėmis. Šios nuomonės propaguotojai kartoja politikos sociologo Clauso Offe'ės posakį, kad tie, kurie prisimena istoriją, yra pasmerkti kartoti praeities klaidas. Tačiau ar tai reiškia, kad gydymą turėtų sudaryti „strateginė užmarštis“? Toks įsitikinimas vis dėlto neatsižvelgia į specifinę trauminės atminties prigimtį: traumos patirtis palieka atminties žymes ne sąmonės, o gilesnių subjektyvumo klodų lygmenyje ir pasirodo ne aiškiais pavidalais, bet kaip neaiški, nuspėjama galia, veikianti dabartį, įtakojanti elgesį, pasirinkimus, psichinę būklę ir keičianti pačią tapatybę – tai praeities galia, kuri lieka nekontroliuojama ir nepažini. Kitaip tariant, trauminiams prisiminimams būdingi skausmingai ryškūs

vaizdiniai, kurie ne atskleidžia, o greičiau paslepia trauminio įvykio turinį, nes yra iškreipti, pusiniai (atskleiziantys tik pusę tiesos), primesti svetimųjų, pusiau sąmoningi arba nesąmoningi.

Puikus tokio pobūdžio atminties įvaizdis buvo sukurtas Oskaro Koršunovo ir Sigitos Parulskio spektaklyje *P.S. Byla O.K.* Simbolis, prie kurio nuolat sugrįžtama dramoje ir kuris ryškiai matyti spektaklio scenografijoje – tai paslaptina „šiukšlių duobė“. Duobė dramoje ir spektaklyje yra plyšys dabarties realybėje. Tai galėtų būti atmintis, ypač turint galvoje, kad VII scenoje iš duobės iškyla valtis su Šmėkla. Ta pati Šmėkla pasirodo ir kitose scenose ir akivaizdžiai siejasi su Hamleto Tėvo šmėkla – praeities nusikaltimu, reikalaujančiu atminties, keršto ir nugarazdinančio sūnų melancholijoje. Kartu, „šiukšlių duobė“ siejasi su vaikystės traumomis, kai vaikas girdi tamsoje besimylinčius tėvus, arba su girtu smurtaujančiu tėvu („Tėvas duobės dugne amžinai girtas“<sup>13</sup>). Tačiau duobė kelia nuolat kartojamą klausimą: „Kas yra duobės dugne?“, nes neįmanoma pasakyti ką nors tikslesnio apie šią duobę – atmintį, kuri spektaklyje, pačiame scenos centre yra tamsi arba nušviesta žalsva puvėsių šviesa. Tai nesąmoninga atmintis, kuri gimdo košmariškus vaizdinius, trikdo psichiką, bet kurios tikrasis turinys lieka nematomas. Prievartos vaizdiniai yra tik viena, košmariška, persekiojanti, paini ir dažnai nesuprantama atminties dalis, tačiau pats epicentras, pats tikrasis trauminis įvykis ar prarastas objektas, kurio gedima, lieka paslėptas, nematomas ir neįvardintas, tik spinduliuoja neįvardinamą negatyvią, žudančią galią. Iš kai kurių detalių galima spėti, kad šios scenos susijusios su autoriaus Parulskio patirtimi sovietinėje armijoje<sup>14</sup> ir turi autobiografinių elementų, leidžiančių jas vertinti kaip trauminius prisiminimus<sup>15</sup>. Lygiai kaip duobė, kuri kuo gilesnė (kuo labiau įrėžta egzistencijoje) tuo tampa mažiau suprantama ir pažini, trauminė atmintis yra tuo pat metu ir užmarštis. Kaip tik todėl „atminties perteklius“ ne neutralizuoja postkomunistinę atminties krizę, bet ją dar labiau pagilina. Atitinkamai, išauga poreikis tokios terapijos, kuri priverstų *kritiškai* atsigręžti į praeitį, į patį skausmingų istorinių patirčių centrą<sup>16</sup>.

## TERAPINĖ ATMINTIS IR ATMINTIES INSTRUMENTALIZAVIMAS

Didžioji dalis Lietuvos teatre pastaraisiais dešimtmėčiais rašytų dramų sovietine tema, spektaklių, kuriuose sąmoningai rekonstruojama sovietinė epocha arba parateatrinių performatyvių renginių, skirtų prisiminti praeities įvykius, žymi pastangą įveikti užmaršties galią arba, pasak Jeanette R. Malkin, „pašaukti“ praeitį iš slopinančios užmaršties ar iš kanonizuoto pavidalo, tam, kad būtų galima iš naujo persvarstyti praeities pavidalus, nutylėjimus ir traumas<sup>17</sup>. Atmintis – taip pat ir kolektyvinė, istorinė ar kultūrinė atmintis – pirmiausia yra identiteto pamatas, tai gebėjimas sudarantis savivokos esmę ir priemonė, kurios pagalba sukurama ir palaikoma tapatybės koherencija laiko tėkmėje<sup>18</sup>. Praeities (re)konstravimas tarpininkaujant atminčiai veikia kaip atskirus, išsisklaidančius elementus susiejantis veiksnys, kurio reikšmės neįmanoma perdėti nei kalbant apie tapatybę, nei apie pasaulėvaizdį. „Atmintis stabilizuoja subjektą ir steigia esamąjį momentą. Tai sąvoka, įvardinanti gebėjimą palaikyti ir kolektyvinės, ir individualios patirties tolydumą. Ji gali reikšti mums taip pat netiesiogiai, kaip ir froidiškoji sąmonė, tačiau be jos būtų neįmanoma paaiškinti, koku būdu pasaulis išlieka bent šiek tiek vientisas ir koku būdu patirtis paprasčiausiai nesubyra į šipulius“<sup>19</sup>.

Taigi, „susigrąžinti“ praeitį, įveikiant suklustotas, svetimas, primestas istorijos interpretacijas ir tai, ką šios interpretacijos išstūmė ir pasmerkė užmarščiai, reiškia sąmoningai siekti istorinės tiesos ir politinio teisingumo. 1990-ųjų pradžios Jono Vaitkaus spektakliai, kaip *Vėlinės* (1990), Antano Škėmos *Pabudimas* (1989), Felikso Bajoro *Dievo avinėlis* ir vėlesnis Aivaro Mockaus *Sakura vėjyje* (2004), kaip ir filmas *Vienui vieni*, taip pat Vytauto V. Landsbergio *Bunkeris*, pastatytas 2006 metais Nacionaliniame dramos teatre, Juozo Glinskio *Vieno tėvo vaikai* (2006), Jono Jurašo *Antigonė Sibire* (2010) bei *Atviro rato* 2011-ųjų metų *Lietaus žemė* siekė suteikti balsą tiems (Lietuvos pokario pasipriešinimo sovietų valdžiai dalyviams, stalinistinio režimo aukoms, tremtiniais) kurie buvo nutildyti režimo. Šiuos kūrinius galima sieti ne tik su sovietinės sistemos bandymais ištrinti atmintį („mankurtizmu“<sup>20</sup>) ir susigrąžinti prarastą

nacionalinę tapatybę, bet ir su pasipriešinimu šiuolaikinės posovietinės Lietuvos visuomenės vartotojiškoms vertybėms (kai atmintis pateikiama kaip patraukli prekė pramogų ir egzotikos ieškančiam turistui), siekiant, kaip siūlė vokiečių dramaturgas Heiner'ė Mülleris, žadinant mirusiuosius trikdytų ramų gyvųjų egzistavimą<sup>21</sup>.

Rūtos Vanagaitės ir Jono Vaitkaus vietos specifikos spektakliai 1984. *Išgyvenimo drama sovietiniame bunkeryje*, *Tremties diena* bei *Požeminis socializmo muziejus*, sukurti 9-ojo dešimtmečio pradžios požeminiame bunkeryje Nemenčinėje, kuriame Šaltojo karo metais buvo įrengta atsarginė TV stotis, taip pat priklausytų grupei spektaklių, kuriais siekiama pasipriešinti užmarščiai ir pirmiausia – įvairiems bandymams stilizuoti ir suprekinti sovietinės realybės atvaizdus, pamirštant apie socialinį, politinį ir moralinį režimo turinį. Pasak R. Vanagaitės, *Išgyvenimo dramų* projektų autoriai siekia ne sukurti dar vieną komunizmo istorijai skirta pramogų parką, bet pasiūlyti žiūrovams „realią patirtį“<sup>22</sup>. Ši „reali patirtis“ rekonstruojama pasitelkiant ne tiek estetinius, kiek taikomojo teatro ir psichodramos principus, kai patys žiūrovai priverčiami tiesiogiai fiziškai ir emociškai išgyventi diskomfortą, terorą, grąsinimus, šaltį, įkalintojo buitį ir slegiančios aplinkos poveikį. Pasak vieno KGB karininką vaidinančio aktoriaus, kartais apšaukti ir išgąsdinti spektaklio dalyviai pravirksta, o tai liudija apie jo gerai atliekamą darbą, nes toks – betarpiško ir asmeniško poveikio efektas ir yra kūrėjų siekis<sup>23</sup>.

Pasak projekto autorių, tokių „gyvų istorijos pamokų“ terapinė galia susijusi su labai konkrečiu tikslu – tai reakcija į Lietuvoje ir kitose buvusio Rytų Bloko šalyse pasitaikantį (ir, apklausų duomenimis vis augantį) ilgesingą sovietinės epochos idealizavimą, pamirštant apie okupacinio režimo padarytus nusikaltimus ir bendrą nykią kasdienio totalitarizmo atmosferą. Finansinės recesijos ir globalios ekonominės 2008–2010 metų krizės akivaizdoje, pasak R. Vanagaitės, daugelis žmonių sovietmetį mato kaip saugesnę epochą, užmiršdami apie anuometinius nepriteklus, žmogaus teisių pažeidimus ir okupaciją<sup>24</sup>. Taigi, spektaklis 1984. *Išgyvenimo drama sovietiniame bunkeryje*, kaip ir kiti šiose patalpose organizuojami teatriniai ir muziejiniai projektai

pristatomi kaip priešnuodis nuo augančios sovietinės nostalgijos. Pristatydamą naują 2010 metų kūrybinės komandos *Išgyvenimo drama* projektą *Požeminis socializmo muziejus* R. Vanagaitė teigė, kad pabuvoję šiame muziejuje lankytojai turėtų įsitinkinti, kad sovietinis laikotarpis buvo keliantis siaubą ir prarasti bet kokias nostalgiskas iliuzijas. Tai viena iš priežasčių, kodėl muziejus įrengtas po žeme: socializmą norėta „atkurti ir palaidoti“.

Žinoma tokią socialinę terapiją galima sieti su istorinio ir politinio teisingumo atkūrimu, tačiau kartu nesunku pastebėti, kad *Išgyvenimo dramų* kūrėjai, akcentuodami itin atstumiantį sovietmečio veidą ir siekdami pasipriešinti nostalgikiems prisiminimams, kartu užmiršta, kad nostalgiją gimdo ne tiek praeities idealizavimas, kiek nepasitenkinimas dabartimi. Taigi, šiandienine Lietuvos valstybe, įstatymais, kapitalistine sistema, liberalizmu ar kitkuo nepatenkintiems žmonėms siūloma atminties terapija, įrodanti, kad sovietmečiu buvo kur kas blogiau. Tokiu būdu VEKS finansuotas teatrinis ir muziejinis projektas labai akivaizdžiai palaiko dominuojančią šiandieninę politinę galia, o jos aukas – pvz. kapitalistinio liberalizmo ir socialinės atskirties pasmerktus žmones, bandoma išgąsdinti praeities siaubais, kurių (labai tikėtina) daugelis neprisimena (nes nepatyrė) arba ir negali prisiminti, nes dar buvo negimę. Štai kaip projekto tinklapyje aprašytas vienas incidentas, susijęs su priešingais sovietinės epochos prisiminimais:

2008 m. vasario 22 praėjus kelioms spektaklio minutėms, įvyko netikėtas incidentas. Neištveręs sovietinio muštro vidutinio amžiaus žiūrovas garsiai rusiškai plūsdamasis paliko veiksmo vietą ir puolė skambinti policijai. Vyriškis informavo pareigūnus, kad miške prie Nemenčinės dvidešimt penkių žmonių grupė požemiuose muštruojama, verčiama daryti pritūpimus ir pjudoma šunimi... Vyras šaukė, kad tokių dalykų Sovietų Sąjungoje nebuvo ir jis rašysiąs skundą Rusijos ambasadai ir tyčiojimas iš Sovietų Sąjungos bus sustabdytas<sup>25</sup>.

Atkreiptinas dėmesys, kad susidūrus su žiūrovu, kurio sovietmečio prisiminimai skiriasi ir kuris



galbūt nenori sovietmečio „palaidoti“, jis iš karto pabrėžtinai pristatomas kaip ne lietuvis, o jo prisiminimai, atitinkamai, kaip svetimi, negaliojantys ir komiški.

Apibendrinant, spektaklyje galime įžvelgti tam tikrą kritinį poreikį užginčyti ir pasipriešinti Rytų Europoje įsivyravusiems komunistinės praeities reprezentavimo modeliams

Taigi, spektaklyje neapsiribojama istorinės epochos rekonstrukcija, sovietinis režimas yra kritiškai permąstomas, tačiau permąstymas ir naujas vertinimas lieka, bent iš dalies pagrįstas tomis pačiomis giluminėmis ideologinėmis struktūromis, t.y. esminiu įsitikinimu, kuris visiškai nepasikeitė nuo sovietinio laikotarpio, kad tik *viena* atmintis yra galiojanti ir teisinga<sup>26</sup>.

#### DIALOGINĖS ATMINTIES KONSTRAVIMAS

Labai panašiai daugelis kitų spektaklių, kuriuose siekiama rekonstruoti užmirštus istorijos etapus, faktus, pasipriešinti suklastotiems sovietmečio atminties pavidalams ir suteikti balsą nutildytiems istorijos dalyviams (partizanams arba tremtiniais) rizikuoja sukurti atvirkštinę, bet ne mažiau monologišką ir autoritarišką atminties versiją už oficialią sovietmečio istoriją. Kaip teigia Gintautas Mažeikis, toks „naujas monologiškumas sudarė sąlygas sovietinės atminties institucijų veiklos pakeitimams be didesnio viešo disputo, be atviro ir savikritiško mąstymo transformavimo. Tiesiog vieni simboliai ir idealai buvo pakeisti kitais, vienas istorinis laikas kitu, vienu ritualų puoselėjimas – kitų švenčių ir minėtų dienų rėmimu“<sup>27</sup>. Kaip ir projekte *1984. Išgyvenimo drama sovietiniame bunkeryje* (kur aiškiai nurodytas apibrėžtas tikslas, kurio siekiama taip, o ne kitaip vaizduojant praeitį) atminčiai tuose kūriniuose akivaizdžiai suteikiamas ideologinės kovos instrumento pavidalas. Žinoma, tokiose dramose kaip *Bunkeris*, *Pabudimas*, *Penki stulpai turgaus aikštėje*, *Antigonė Sibire* (kaip ir geriau ar mažiau pavykę filmai, pvz. *Vienui vieni*), kur vaizduojami kruvini pokario partizaninio karo ir tremčių įvykiai, dažniausiai siekia atstatyti politinį teisingumą. Tačiau galima paklausti, kas yra politiškai reikšmingiau: ar tiesiog apversti istoriją,

idealus ir simbolius (pasak Mažeikio), ar užginčyti patį ideologizuotos atminties pamatą – monologą? Pasak Mažeikio, desovietizaciją turėtų primiausia lydėti viešasis dialogas, „kai atsisakoma vienintelės tiesos ir neginčijamo teisingumo, kai plėtojama diskusija, kurios tikslas – ne atrasti vienintelį įmanomą kompromisą ir taip panaikinti įvairovę, o sumažinti įtampas ir konfliktus, egzistuojančius tarp simbolių ir ideologinių bendruomenių“<sup>28</sup>.

Šiuolaikinio lietuvių teatro kūriniuose, skirtuose sovietmečio atminčiai, yra kūrinių, kuriuose bandoma aktyvizuoti dialoginę atminties galią. Pirmasis žingsnis kritiškesnio santykio link yra bandymas meno kūrinių konstruoti ne kaip ideologinę atminties instrumentą, bet kaip heteromnemoninę derybų erdvę, kurioje ne įtvirtinamas vienas ideologinis ir naratyvinis modelis, bet išskleidžiamas dialogas tarp skirtingų atminčių, suteikiant balsą jų turėtojams. Čia ypač reikėtų akcentuoti draminio teatro klasikinę sampratą (nuo Aristotelio iki Georgo Hegelio ir vėliau tam tikra prasme taip pat Bertolto Brechto), kai drama, laikoma viena iš aukščiausių dvasios apraiškos formų dėl žanro *dialektinės prigimties*, kurią įgalina tokios charakteringos draminio aparato priemonės kaip dialogas ir konfliktas. Būtent dėl šios charakteristikos, kurią taip vertino pavyzdžiui, Hegelis, t.y. dėl draminės formos teikiamos galimybės rodyti scenoje skirtingų pozicijų susidūrimą, konfliktą, ginčą, skirtingų pusių argumentų plėtojimą ir (mūsų atveju) skirtingų prisiminimų konkuravimą, marksizmo teoretikai teigė, kad drama – tai pats istorijos dialektikos įsikūnijimas<sup>29</sup>.

Pavyzdys, kaip dialoginė atmintis, arba heteromnemonika gali būti sėkmingai realizuota būtent dramos forma, tai spektakliai, kai scenoje pasirodo skirtingi personažai ir žiūrovams siūloma galimybė susitapatinti (t. y. įsijausti ir suprasti) su jų, kad ir labai skirtingomis pozicijomis. Tokia pastanga išryškėjo jau 1955 metais parašytoje Algirdo Landsbergio pjesėje *Penki stulpai turgaus aikštėje*, kurią 1989 metais Kauno Dramos teatre pastatė Vytautas Balsys. Pjesėje, vaizduojančioje paskutinius partizaninio pasipriešinimo metus nuolat susikerta įvairūs argumentai, skirtingos gyvenimo iki karo patirtys ir dialogišku principu išsakomos ateities perspektyvos; skirtingi balsai čia galioja nežiūrint į tai, kuriai galiai



ar pusei atstovauja jų savininkai. Pavyzdžiui, tarp pačių partizanų kyla konfliktai, susiję su jų praeitimis, kurių skirtumus savo ruožtu nulėmė skirtinga socialinė padėtis tarpukario Lietuvos visuomenėje. Pagrindinis personažas, partizanų būrio vadas Antanas priverstas pripažinti, kad praeities socialinė nelygė, „praeities vaikų akys, aptrauktos skurdu“<sup>30</sup> yra ne mažiau galiojantis prisiminimas nei turtingesnių ūkininkų, studentų ir gimnazistų idealizuota „šalėlė Lietuva“. Panašiai vėliau Antanui tenka kalbėtis su žiauriu tarytoju, kuris pasirodo kažkada buvęs idealistas, kurį Smetonos režimas kalino už komunistinius įsitikinimus. Nors tai akivaizdžiai neigiamas personažas, jo prisiminimai dramoje pateikiami su įtikinamai žmogiškais autentiškais detalėmis: „[turgaus] aikštė kadaise. Mainai saulėje ir arklių mėšlas sniege. Variniai pinigai, sūrūs nuo prakaito, ir skarotos moterys vežimuose [...] Mažytė žalia šalis, snaudulinga ir užsispyrus, tebegrimstanti tamsių šimtmečių raistuos“<sup>31</sup>. O galiausiai alternatyvos, partizanams kitų personažų siūlomos galimos ateities perspektyvos, (amnezija ir konformistiška buitinė laimė, taikus kultūrinis pasipriešinimas ir t. t.) kurias, žvelgiant iš šiandieninės perspektyvos, galima suvokti kaip daugiau ar mažiau realizuotus, dramaturgo išpranašautus sovietmečio visuomenės ir valdžios santykių modelius, partizanų vado, pjesės pagrindinio herojaus perspektyvą padaro kur kas mažiau monologiška. Teatro scena čia tampa erdve, kur susikerta ir konfliktuoja skirtingos istorinių įvykių sampratos, kur ne tiek reabilituojamas vienas – partizanų – požiūris, bet siekiama išgirsti skirtingų socialinių sluoksnių, skirtingų generacijų, vyrų ir moterų, pateikiamus tragiškos istorinės patirties aiškinimus. Norėdamas sustiprinti objektyvaus istorinio diskurso įspūdį, Landsbergis įveda „anglosaksiškai profesoriškai“ Pasakotoją, kuris įžengia į sceną tik ką atsikėlęs „iš patogios kėdės vienoje iš Amerikos universitetinių bibliotekų“<sup>32</sup>, t. y. Vakarų intelektualą, inicijuojantį ir analizuojantį sceninius dialogus, tarsi užtikrinantį kūrinio heteromnemoninę strategiją iš atsiribojusio, tiesiogiai su lokalia istorija nesusijusio taško. Blieka pridurti, kad būtent dėl kritinės atminties galios aktualizavimo, pasirodžiusi išeivijos scenoje, o vėliau publikuota, Algirdo Landsbergio drama susilaukė itin karštų diskusijų išeivijos

spauldoje ir buvo kaltinama patriotizmo stoka bei kosmopolitizmu. Panašūs kontraversiški vertinimai lydėjo pjesės pastatymą 1989 metais Kaune<sup>33</sup>.

Dialoginės atminties konstravimo pastanga ryški ir Mariaus Ivaškevičiaus dramoje *Malyš*, kurią 2002 metais Oskaro Koršunovo teatre pastatė pats dramaturgas. Jau publikuota pjesės versija prasižymi išsamesniu nei įprasta veikėjų pristatymu. Nastios (Sibiro gyventojas, kolūkio pirmininkė), Lionios (Nastios sūnaus, 17 tankų divizijos eilinio), Silvijos („jaunos lietuvės kaimietės“) ir Silvijos Tėvo, kaimo inteligento ir tremtinio biografijos apima ir tuos laikus, apie kuriuos pjesėje nekalbama – pvz. sužinojome, kad Nastia mirė Krasnojarsko senelių prieglaudoje 2001-aisias, o Silvija nuo 1981-ųjų – pensininkė, tebegyvenanti Kaune, kai tuo tarpu pjesės veiksmas baigiasi pirmaisiais pokario metais. Šios iš pirmo žvilgsnio nereikalingos detalės veikia kaip optinis prietaisas priartinantis pokario įvykius, kai jų dalyviai pamatomi kaip ramiai šalia gyvenantys pensininkai. Pjesė parašyta dviem kalbom (lietuviškai ir rusiškai) tuo tarsi taip pat akcentuojant skirtingų tautybių atstovų (o taip pat skirtingų generacijų ir skirtingų lyčių) teisę turėti savo atmintį.

Pjesės veiksmas prasideda tolimoje Rusijos gyvenvietėje, kur girdime Nastios monologą, skirtą penkiamėčiui sūnui. Šis penkiametis vėliau su tanku įvažiuos į lietuvių sodybą, kaip okupantas, tačiau kol kas jis – mažas berniukas, mėgstantis piešti tvoras ir sukeliantis žiūrovų simpatijas. Pjesėje pateikiami paties Lionios monologai taip pat neprimena tradicinio brutalaus okupanto įvaizdžio. Spektaklyje vaizduodamas jo ir lietuvės Silvijos tragiškai pasibaigusius santykius, režisierius labiau akcentuoja nesusikalbėjimą ir skirtingą personažų patirtį, susijusią su kultūriniais skirtumais, o ne aklą okupanto-kolonizatoriaus agresiją. Motinos laiškuose rusų tankistui nuolat kartojamas perspėjimas „nesikūprinti“ dvelkia šeimininių santykių šiluma, tokia pačia, kokią matome ir tarp personažų lietuvių.

Abejose pjesėse (ir pagal juos sukurtuose spektakliuose) pagrindiniu monologinės praeities interpretacijos įveikimo būdu tebėra skaitytojams ir žiūrovams siūloma psichologinio susitapatinimo galimybė. Skirtingas, aštriai konfliktuojančias

atmintis, kurios dažnai atveda į kruvinus nusikaltimus, mirtį arba beprotybę, siūloma *už-jausti*. Šį santykį skatina tiek poetiškos dramų tekstų detalės, tiek nuoseklus naratyvas, tiek ir psichologinė aktorių vaidyba pjesių pastatymuose. Susitapatimo, įsijautimo arba užuojautos technika skirta įveikti atstumą tarp publikos ir personažų, o kadangi kalbame apie istorines pjeses, tai taip pat reiškia – įveikti atstumą tarp (šiandienos) publikos ir istoriškai nutolusių veikėjų, kuriuos įkūnija aktoriai. Tačiau šis atstumo įveikimas kartu tam tikra prasme yra ir atstumo panaikinimas, o tai reiškia ir pačios istorijos paneigimas. Jei mes, kaip žiūrovai, galime, įdėję šiek tiek pastangų ir pareikalavę šiek tiek pastangų iš aktorių, nesunkiai susitapatinti su praeities epochos personalija (nesvarbu tikra ar fiktyvia), tai reiškia kad mes ir istoriškai nuo mūsų nutolę žmonės esame to paties universalaus, neistoriško bendražmogiškumo atstovai, o istorija tai tik peizažas, kuriame gyvena vis tokie patys vieniši, kenčiantys, žmogiški subjektai. Taigi, teatras, naudojantis tradicinį iliuzinį aparatą (tamsą žiūrovų salėje, įtikimą veiksmo aplinką, psichologiškai realistinius ir paaiškinamus personažus ir kt.), kad padėtų mums geriau suprasti skirtingas pozicijas ir skirtingų atminčių galimybę, dažniausiai už šį geresnį supratimą sumoka paties istoriškumo praradimu – jis klastingai pasiūlo apgyvendinti istoriją savimi. Mes galime susitapatinti su istorinių spektaklių herojais ne todėl, kad suprantame istoriją, bet todėl, kad tie herojai yra mūsų pačių atspindys. Tačiau kritinis požiūris neišvengiamai reikalauja ne judėjimo *artyn* prie istoriškai nutolusios epochos, stengiantis su ja susitapatinti, persiimti jos atmosfera, išgyventi arba *už-jausti* visas skirtingas pozicijas, bet atvirkščiai tam tikros pastangos *nesuprasti*, t.y. nepasiduoti perdėm greitam susitapatinimui. Kritinė atmintis verčia mus susvetimėti savo praeities atžvilgiu.

Kitas kelias, kaip istorinė ir kolektyvinė atmintis gali išlaikyti daugiaprasmiškumą, yra kaip tik priešingas pirmajam, kai sunaikinama psichologinio susitapatinimo galimybė ir sulaužomas pasitikėjimas, siejantis personažus ir žiūrovus, kai atsiskaidoma bet kokios empatijos ir suvokėjas kviečiamas likti ironiškai ir kritiškai atsiribojusiu. Šiuo atveju,

kurio geriausias pavyzdys būtų Herkaus Kunčiaus pjesė *Matas*, pastatyta 2006 metais Nacionaliniame Dramos teatre (rež. Albertas Vidžiūnas), dialogas ir heteromnemoninė erdvė kuriama ne tarp personažų, bet tarp scenos ir žiūrovų salės. Spektaklio personažai – rinkiny s sovietinės nomenklatūros ir kultūros veikėjų – atlieka vaidmenis, kuriuos kadaise jiems priskyrė vadovėliai: liaudies vyriausybė stačiai plėšte išplėšia pergalę Maskvoje – Lietuva virsta LTSR, Marytė Melnik pati metasi fašistiniams budeliams į rankas, Šocikas kabliu nokautuoja Koroliovą. Arba – kuriuos jiems skyrė žaidžianti autoriaus valia: Kauno vykdomojo komiteto pirmininko pavaduotoja Janina Narkevičiūtė mezga politiškai lemtingus santykius su Michailu Suslovu, o Antanas Sniečkus finale ima broliautis su hipiais. Mes skatinami užimti skirtingas pozicijas, bet su jomis neįmanoma tapatintis nei emociškai (nes herojai paversti visiškai groteskiškomis figūromis), nei intelektualiai (nes autoriai tyčia iškreipia istorinę realybę taip, kad ji tampa žaidimu). Žiūrovas lieka atsiribojęs, taigi, laisvas, neangažuotas jokiame vientisame atminties diskursui ir galintis ironiškai polemizuoti su visais. Pavyzdžiui, kaip ir Ivaškevičiaus pjesėje *Malyš*, Kunčiaus dramos tekste pirmiausia pristatomi personažai, tačiau šįkart akcentuojama ne jų biografija, leidžianti tuos personažus suprasti kaip šalia gyvenančius pensininkus, o atvirkščiai, pabrėžiant jų ilgus ir beprasmius titulus (parodijuojant oficialų sovietinį toną), dėl ko tie personažai iš gyvų žmonių virsta istoriografijos ir politinės konjunktūros kaukėmis. Pavyzdžiui, Antanas Gudaitis-Guzevičius pristatomas kaip „pogrindininkas revoliucionierius, nuo 1927 metų LKP(b) narys, generolas majoras, LTSR vidaus reikalų komisaras, LTSR kultūros ministras, dramaturgas, rašytojas, epochalinio romano *Kalvio Ignoto teisybė* autorius, LTSR nusipelnęs meno veikėjas“<sup>34</sup>. Neatsitiktinai ir spektaklyje visi personažai yra išsidažę veidus geltonai, tarsi vaškinės figūros, su kuriomis nesiūloma tapatintis.

Intersubjektyvus santykis Kunčiaus dramoje pakeičiamas intertekstualumu, o istorinis supratimas, paremtas psichologine identifikacija, virsta istoriniu nesusipratimu. Sovietmečio atmintis čia iš viso nėra reprezentacijos dalis, o tas subjektyvus santykis su scenine reprezentacija, kuris kyla kiekvieno žiūrovo

sąmonėje kai jis juokiasi ar piktinasi. Tokiu būdu Kunčiaus kūrinys neleidžia suvokėjui būti užburtam skaidraus prisiminimo, bet pirmiausia susidurti su drumstais savo paties įsitikinimais, kurie reguliuoja atminties procesą.

Kartu Kunčiaus kūrinys verčia paklausti, ar paradoksaliai jame nėra prarandama tikrovė? Ar susikoncentravę į patį atminties mechanizmą, jos psichoanalitinę ekonomiką ar ideologinę galią, mes neatsisakome tuo pačiu pastangos „suprasti neįmanoma“ (kaip siūlo Adorno). Žaidimas atmintimis Kunčiaus dramoje kartu reiškia tam tikrą baimę susidurti su sunkia, masyvia istorijos realybe, t. y. su realybe, kurią taip akivaizdžiai apibūdina žmogiškasis skausmas.

### IŠVADOS: KRITINĖ ATMINTIES GALIA

Atmintis yra identiteto pagrindas ir šiuo požiūriu praeities reprezentacijos teatro scenoje sudaro būtiną istorijos vaizdinių ir draminių išgyvenimų dalį, didesnėje bendroje praeities integravimo į dabartį veikloje ir atminties industrijoje. Vis dėlto, jei turėtume manyti, kad atmintis (ir jos reprodukovimas meniniuose vaizdiniuose) leidžia mums geriau suvokti savo situaciją, tai nė kiek nemažiau svarbu akcentuoti, kad šis pasitikėjimas galioja tik *kritinei atminčiai*, kritiniam praeities įsisavinimui. Tačiau kritinis požiūris neišvengiamai reikalauja ne tik judėjimo *artyn* prie istoriškai nutolusios epochos, stengiantis su ja susitapatinti, persiimti jos atmosfera, išgyventi arba *už-jausti* visas skirtingas pozicijas, bet ir atvirkštinės pastangos *nesuprasti*, t. y. nepasiduoti perdėm greitam susitapatinimui.

Tyrimas atskleidė, kad kritinės atminties erdvė šiuolaikinio lietuviškojo teatro kūrinuose, skirtuose sovietmečio atminčiai, konstruojama lėtai ir sunkiai, o stiprių adekvačių spektaklių, kuriuos galėtume suvokti kaip svarbų įnašą į intelektualinį viešąjį diskursą dar reikės palaukti. Kol kas skausmingos sovietinės atminties temos daugelis ryškesnių Lietuvos dramaturgų ir režisierių vengia, orientuodamiesi į dekoratyvesnę ir politiškai neutralų teatrą.

Ankstyvuojau nepriklausomybės laikotarpiu reikšmingiausi sovietmečio refleksijos kūriniai šį

laikotarpį reprezentavo dar iš kolonizuotos sąmonės pozicijos, kai totalitarinio režimo atmintis buvo suvokiama kaip našta, kurios neįmanoma užmiršti, atsikratyti, išstumti, kaip vaидуoklis, kuris nuolat sugrįžta, kaip šiuolaikinės demokratiškos, liberalios nacionalinės valstybės sąžinė.

Sąmoningesni bandymai prisiminti sovietinį režimą išryškino faktą, kad pati menininko ar jo kūrybą palaikančios žiūrovų grupės sąmonė yra susijusi su tam tikromis materialiomis ir socialinėmis sąlygomis, su tam tikra pozicija socialiniame ir ideologiniame šiuolaikinės Lietuvos žemėlapyje, kitaip tariant, leido įsitikinti atminties konstrukcijų ideologine geneze, kai atmintis paverčiama viso labo instrumentu, sutvirtinančiu dominuojančios politinės galios poziciją.

Ryškiau kritinė atminties galia pasireiškia kūrinuose, kuriuose bandoma aktyvizuoti dialoginę atmintį. Meno kūrinys čia tampa ne ideologiniu atminties instrumentu, bet derybų erdve, kurioje ne įtvirtinamas vienas ideologinis modelis, bet išskleidžiamas dialogas tarp skirtingų atminčių. Tačiau ir šiuose spektakliuose sovietinei atminčiai kol kas nesuteikiamas nei politinės, nei iš tikrųjų istorinės dramos pavidalas.

### Nuorodos

<sup>1</sup> Rokem, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, 2000, p. 192.

<sup>2</sup> Tyrimui buvo pasirinkti 35 spektakliai, pastatyti Lietuvos teatre nuo 1990-ųjų, iki 2011 metų. Vis dėlto, išsamesnei analizei atrinkti per nepriklausomybės laikotarpį lietuvių autorių parašyti kūriniai, pastatyti Lietuvos teatrų scenose, t. y. neįtraukti užsienio dramaturgija paremti, sovietmetį reflektuojantys spektakliai. Mažiau dėmesio skirta taip pat iki 1990-ųjų sukurtiems, pavyzdžiui, išeivijos rašytojų kūriniams.

<sup>3</sup> Habermas, Jürgen. *Pastabos painiai diskusijai: ką šiandien reiškia „apmąstyti praeitį“?* In: *Proskyna*, 1992, p. 323.

<sup>4</sup> Adorno, Theodor W. *Critical Models: Interventions and Catchwords*. N.Y.: Columbia University Press, 1998, p. 89. Savo straipsnį „Ką reiškia susitvarkyti su praeitimi?“ Adorno pradeda taip: „Klausimas „ką reiškia susitvarkymas su praeitimi?“ reikalauja paaiškinimo. Jis suformuluotas pagal madingą posakį, kuris pastaraisiais metais ėmė vis labiau kelti įtarimą. Formuluoję „susitvarkyti su praei-

timi" (vok. *Aufarbeitung* – E.K.) vartojama ne kalbant apie rimtą pastangą įsisavinti praeitį (vok. *verarbeiten* – E.K.), kai skaidrios sąmonės pagalba palaužiama praeities užburianti galia, o atvirkščiai, skatinant užversti visas praeities knygas ir, jei tik įmanoma, ištrinti ją iš atminties. Požiūrio, kad viskas turi būti užmiršta ir atleista, tinkančio tiems, kurie patyrė neteisę, laikosi tie partijos rėmėjai, kurie už tą neteisę atsakingi. Kažkada vienoje mokslinėje diskusijoje išsčiau mintį, kad koriko namuose nereikėtų minėti kilpos, nes kas nors pagalvos, kad slapta griežti dantį. Vis dėlto, nesąmoningos ar pusiau sąmoningos pastangos atsiriboti nuo kaltės taip absurdiškai tapatinamos su siekiu susitvarkyti su praeitimi, kad to visiškai pakanka imtis dar kartą apmąstyti tą sritį, iš kurios iki šiol sklinda toks siaubas, kad nekyla noro pavadinti ją tikroju vardu" (p. 89).

<sup>5</sup> Rubavičius, Vytautas. *Neišgyvendinamas sovietmetis: atmintis, prisiminimai ir politinė galia*. In: *Colloquia*, Nr. 18, p. 116.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>7</sup> Sovietinės istoriografijos vertinimo problemos analizuojamos: *Lietuvos sovietinė istoriografija: teoriniai ir ideologiniai kontekstai* / sud. Alfredas Bumblauskas ir Nerijus Šepetys, Vilnius: Aidai, 1999; Švedas, Aurimas. *Matricos nelaisvėje: sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985)*. Vilnius: Aidai, 2009.

<sup>8</sup> Nora, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, in: *Representations*, 1989, Nr. 26: *Memory and Counter-Memory*, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>10</sup> Ir šiek tiek *šizofreniško* – Lacano ir Jamesono prasme (žr. Jameson, Fredric. *Vėlyvojo kapitalizmo kultūrinė logika*, in: *Post/modernizmas* / sud. Audronė Žukauskaitė, Kaunas: Kitos knygos, 2006, p. 59–65).

<sup>11</sup> Žr. Lowenthal, David. *The Past is A Foreign Country*, Cambridge University Press, 1999.

<sup>12</sup> Linara Dovydaitytė. *Which Communism to Bring to the Museum? A Case of Memory Politics in Lithuania*. In: *Meno istorija ir kritika*, Nr. 6: *Istorijos rekonstrukcijos nuo 1945-ųjų iki dabar*, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universiteto leidykla, 2010, p. 80–87, p. 85.

<sup>13</sup> Visos pjesės citatos paimtos iš: Parulskis, Sigitas, *P.S. Byla O.K.* (pjesės rankraštis). Kalba netaisyta.

<sup>14</sup> Pjesės autorius Sigitas Parulskis tarnavo sovietinėje armijoje (ši asmeninė trauminė patirtis labai ryškiai atsispiindi rašytojo pirmajame poezijos rinkinyje, išleistame 1990 m. ir romane *Trys sekundės dangaus* (2002)).

<sup>15</sup> Kitas panašus įvaizdis, daug kartų figūravęs žiniasklaidoje ir simbolizavęs sovietinės praeities atmintį buvo okupacinio laikotarpio KGB padalinių, veikusių Baltijos valstybėse dokumentų archyvai, kurie dvidešimt metų, po nepriklausomybės paskelbimo buvo laikomi uždaryti ir viešai neskelbiami (interneto svetainė, kurioje pradėta dokumentus viešinti, atidaryta tik 2011 m.). Archyvas žadino nuolatinį spėliojimą, kaltinimus ir šmeižtą, taigi buvo ryškus simbolis, nors tuo pat metu liko uždaras ir neprieinamas.

<sup>16</sup> Tokia pačia intencija, 2010 metais Lietuvos prezidentė Dalia Grybauskaitė kreipėsi į Seimo nacionalinio saugumo

ir gynybos komitetą, primygtinai siūlydama kuo greičiau užbaigti iliustracijos procesą, paviešinant visą archyvuose turimą KGB medžiagą ir paaiškinant jų prasmę, nes „tai yra vienintelis aiškus, greitas, suprantamas ir būtinas kelias pabaigti du dešimtmečius besitęsiančią ir niekaip nesibaigiančią iliustracijos temą“. (Internetinė prieiga: <http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/dgrybauskaite-siulobaigti-liustracija-paviesinant-archyvus.d?id=29326801>).

<sup>17</sup> Malkin, Jeanette R. *Memory-Theatre and Postmodern Drama*. The University of Michigan Press, 1999, p. 5

<sup>18</sup> Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, 1993, p. 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>20</sup> „Mankurtas“ – tai žmogus, iš kurio prievarta atimta atmintis – jį savo romane *Ilga kaip šimtmečiai diena* aprašė vėlyvojo sovietmečio kirgizų rašytojas Čingizas Aitmatovas, o Lietuvos teatre savo spektaklyje pagal šį romaną pavaizdavo Eimuntas Nekrošius. Mankurtas tapo populiaria metafora, simbolizuojančia siaubingą sovietinio režimo vykdytą propagandos ir „smegenų plovimo“ projektą.

<sup>21</sup> Rouse, John. *Heiner Müller and the Politics of Memory*, in: *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 1, *German Theatre After the F/Wall*. Mar. 1993, p. 66.

<sup>22</sup> Brownell, Ginanne. *Soviet Bunker – the Strangest Tourist Trap in Europe*. In: *The Times*, 2009 April 16.

<sup>23</sup> Thijs Papot. *A Serum Against Soviet Nostalgia*, internetinė prieiga: <http://static.rnw.nl/migratie/www.radio-netherlands.nl/currentaffairs/080801-soviet-gulag-mc-redirected> [žiūrėta 2011-02-25].

<sup>24</sup> Brownell, Ginanne. *Soviet Bunker – the Strangest Tourist Trap in Europe*. In: *The Times*, 2009 April 16.

<sup>25</sup> Internetinė prieiga: <http://www.sovietbunker.com/index.php?pageid=14> [žiūrėta 2011-02-28].

<sup>26</sup> Čia tinka vokiečių teoretiko Reinharto Kosellecko perspėjimas dėl tariamai paprastos, dabar itin pamėgtos sąvokos *kolektyvinė atmintis*, kuri paneigia kiekvienos asmeninės patirties veto teisę (žr. Klessmann, Christoph. *Istorijos politika ir kolektyvinis atminimas: sąvokos, problemos ir istoriniai pavyzdžiai*, in: *Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribbentropo: atminties ir atminimo kultūrų transformacijos XX–XXI amžiuje* / sud. Alvydas Nikžentaitis, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2011, p. 28–29.)

<sup>27</sup> Mažeikis, Gintautas. *Išsilaisvinimas iš monologinio memorialo: heteromnemionikos reabilitacija*. In: *Baltos lankos*, Nr. 15–16, 2002, p. 65–88, p. 68.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>29</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.

<sup>30</sup> Landsbergis, Algirdas. *Penki stulpai turgaus aikštėje*, Chicago, 1966, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>33</sup> Apie pjesės refleksiją žr. Dalia Kuizininė. *Rezistencijos tema Alg. Landsbergio, V. Alanto ir V. Ramono kūryboje*. Internetinė prieiga: <http://www.genocid.lt/Leidyba/7/dalia7.htm> [žiūrėta 2011-01-28].

<sup>34</sup> Kuncius, Herkus. *Matas* (pjesės rankraštis), 2004.

**Edgaras KLIVIS**  
*Vytautas Magnus University, Lithuania*

## REPRESENTATION OF THE SOVIET REGIME IN CONTEMPORARY LITHUANIAN THEATRE: TOWARDS CRITICAL MEMORY

**Keywords:** theatre, drama, Soviet, Post-Soviet, representation of history, memory.

### Summary

There are a number of reasons why theatre is important not only as artistic expression but also as the medium of historical memory. In most cases, however, dramatic and theatrical devices (attractive and variform as they may be) appear as merely a decoration (“live experience”, “muscle memory” etc.) of an already existing historiographical discourses. Referring to the stage productions of Lithuanian theatre that reconstruct and represent the Soviet regime during the decades of independence (1990-2012), the article addresses the question if and how theatre can be turned into a medium of *critical memory*, that does not only add some entertaining flavours to the dominant historical knowledge but critically confronts ideological assumptions of the historical narratives and examines the working of the very mnemonic mechanisms.

The attitude of critical memory is particularly relevant when speaking of the recent traumatic events of the Soviet occupation, a historical period still important in defining the identity of contemporary Lithuanian society. There are a number of examples in contemporary Lithuanian theatre that can be described as symptoms of the crisis of historical memory of the Soviet period. Firstly, the performances and theatrical events (mostly intended for the general public and tourists) that provide the Soviet past with entertaining and exotic appearance, representing it as a special kind of pleasure-ground, a style, and a commercial attraction. Secondly, the productions that continue to represent the historical memory of the Soviet past from the colonial and totalitarian position as it was done during the Soviet period when the real historical trauma could not be represented directly.

More critical attempts to represent Soviet period involve “therapeutic memory” – the cases when theatrical productions are used to overcome the power of oblivion, to (re)call the historical experiences by rejecting the fake, alien or enforced interpretations of history, coming from the Soviet regime and Russian imperialism and bringing forward what these interpretations have supplanted and ignored (like the memory of freedom fighters against the regime). However, this kind of ideological revenge often results in instrumentalization of memory, when historical images are used to support contemporary dominant political power.

Eventually, critical memory in Lithuanian theatrical productions representing the Soviet period is most distinct when it tries to activate “dialogic memory”. A theatrical production in these cases turns to be not the ideological instrument, but rather a neutral space for negotiation of memory as it is not aimed at one ideological model, but attempts to develop a polylogue between different memories. Most of the examples of dialogic memory, however, are too reliant on psychology or intertextual play which makes it difficult for the authors and the public to actually confront the impossible, material and agonizing reality of history.

*Gauta 2012 06 20  
 Parengta spaudai: 2012 09 12*



## ON ANTI-MIMETIC ACTING: THE LEGACY OF MODERN ACTING THEORIES IN CONTEMPORARY PERFORMANCE<sup>1</sup>

**Key words:** theatre, Lithuanian theatre, acting, acting theory, anti-mimetic acting, avant-garde theatre, OBERIU, Oskaras Koršunovas.

The multiplicity of different acting forms and styles characteristic to contemporary theatre reveals the dynamic change of traditional methods of acting as well as the emergence of new ways of acting. With the appearance of new acting forms, the problem of denomination, evaluation and interpretation of actor's art is faced. It should be noted that in contemporary theatre criticism it is a common practice to relate the new ways of acting to the realm of postmodern aesthetics and analyze them as examples of postmodern theatre language. However, contemporary performance often includes non-traditional and new forms of acting that have taken their root in the field of modern theatre and especially in the marginalized trend of anti-mimetic acting, described in the theories of theatre modernists such as Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold or Stanisław Ignacy Witkiewicz. This issue is most relevant in theatre discourses that were dominated for a long time by realistic acting based on the method proposed by the modern director Konstantin Stanislavsky. Directors of contemporary Lithuanian theatre (as well as of other post-Soviet countries) looking for new forms of theatre turn towards the legacy of theatrical and anti-mimetic performance style that was suppressed and thus remained undeveloped during the Soviet era. For instance, the early productions by famous Lithuanian stage director Oskaras Koršunovas (*There to be Here*<sup>2</sup>, 1990; *The Old Woman*<sup>3</sup>, 1992; *Hello Sonia New Year*<sup>4</sup>, 1994) based on texts by the Russian avant-garde group

OBERIU<sup>5</sup> were characterized not only by innovative *mise-en-scène* but also by an eccentric manner of acting, unconventional for the Lithuanian stage. Although some theatre critics would consider this way of acting in relation to postmodernism, a closer analysis reveals its bonds with the anti-mimetic ways of acting developed in the modern theatre. Thus the aim of this article is to analyse the OBERIU trilogy by Koršunovas in relation to the acting theories of theatre modernists like Craig, Meyerhold and Witkiewicz and discuss the legacy of modern acting theories as reflected in contemporary theatre.

The OBERIU trilogy staged by Oskaras Koršunovas in the early nineties stood out against the background of Lithuanian drama theatre of the time as an example of innovative directing style and also as an embodiment of a non-traditional understanding of theatre. Taking the non-dramatic texts or just fragments from the texts written by members of the avant-garde group OBERIU as a literary basis, Koršunovas constructs autonomous stage narratives, characterized by the purity of theatrical form, paradoxical relationships between the elements of performance and performance logic that disrupts the traditional stereotypes of perception and requires the highly creative involvement of spectators. In describing his understanding of theatre, Koršunovas claims that performance doesn't need literary material:

I think of a performance as of autonomic piece of art, completely independent of literature.  
[...] I do not stage Kharms. There are perenni-

al concepts, like Time, Love, God, Death and I am looking for the ways to express these concepts. To put it in the way that would violently affect the spectator<sup>6</sup>.

As the theatrical tradition of Lithuania was formed basically under the influence of psychological realism, the position proposed by Koršunovas does not correspond to it. However, the artistic strategy of Koršunovas had a lot to do with the legacy of the historical avant-garde (the artistic experiments of the Polish artist Witkiewicz and the OBERIU group) of the early 20th century, by then, almost unknown for Lithuanian theatre, as well as with the neo-avant-garde *auteurism*, such as theatre theory and practice of the Polish theatre artist Tadeusz Kantor, who claimed that “autonomous theatre denies any sort of literary text or drama with a higher existence as its foundation”<sup>7</sup>. By developing the aesthetic experiments of avant-garde directors, Koršunovas is looking for a new system of organizing theatrical action, new artistic forms that would refuse words and yet manage to represent what is beyond the visible reality, namely the reality of the human soul, imagination and subconsciousness as well as abstract ideas and philosophical categories. In this respect Koršunovas not only echoes the ideas from the OBERIU manifesto<sup>8</sup> but also for example Witkiewicz’s definition of *theatre of pure forms*<sup>9</sup>. By claiming that the director should look for an artistic language that would outstrip the text and express more than words, Koršunovas revives the anti-verbal and anti-mimetic attitudes of avant-garde directors in his productions and introduces his own version of autonomous theatrical language.

Writing the physical text of the performances Koršunovas tries to extend the boundaries of the traditional functioning of theatrical elements, to develop their inner qualities and to provoke the unexpected interactions among the different components. Although the director claims that he wants to be laconic and “to eliminate everything that is irrelevant”<sup>10</sup>, he does not, however, reject the elements of traditional performance (such as written text, stage design or music) but rather makes their employment purer, free from ordinary ways of usage

and ready to uncover new possibilities within a stage discourse. The structure of the theatrical action in his performances is characterized by the essential avant-garde attitude, claiming that every element of the performance is important as a self-sufficient particle of theatrical language. Again Daniil Kharms puts it in a similar way:

separate elements of the spectacle are equally valuable and important to us. They live their separate lives without subordinating themselves to the ticking of the theatrical metronome. [...] The scenery, the movement of an actor, a bottle thrown down, the train of a costume – they are actors, just like those who shake their heads and speak various words and phrases<sup>11</sup>.

By treating all means of theatrical articulation as equally important (the text, the acting, the stage set, the objects, the costumes, the music, the light, the video projections, etc.) Koršunovas forms a director’s text where the relation of the visual and the verbal is quite unusual. The image and the word are not linked by the traditional bounds of subordination. There are fragments where visual language turns to be more important than the verbal (like the long scenes when no word is uttered, the scenes involving dance, physical theatre, pantomime and other plastic means of expression). On the other hand, there are moments, when the visual and verbal discourses are set off against one another (the scenes when actor’s text contradicts his actions and the other way around) and there are episodes when the verbal text is not only the dominant but also the only sign (as in the cases when the text is being uttered in a complete darkness). Basically the word and the visual image are related in the way that disrupts traditional laws of combining elements of performance, resists the usual logics of the relationship between text and image and results in a paradoxical effect of theatrical action. In this respect, Koršunovas can also be seen as a successor of the avant-garde directing with its taste for performance structures free from everyday logic and traditional causal laws. The OBERIU trilogy could be said to embody the claim of Kharms that “an object and a phenomenon transported from life to the stage



Fig. 1. "The Old Woman", 1992, directed by Oskaras Koršunovas, Lithuanian State Academic Drama Theatre. Old Woman – actor Remigijus Bilinskas. Courtesy: the archive of Lithuanian Theatre, Music and Film Museum.

lose their lifelike sequence of connections and acquire another – a theatrical one<sup>12</sup> or it can be seen as an exemplification of Kantor's thought that only those artistic forms are truly "autonomous" that "seem to be strange and incomprehensible from the point of view of everyday life logic"<sup>13</sup>.

In the productions based on OBERIU literature, the individual elements of artistic expression are combined according to the technique of associative montage, contrast, dissonance and deformation. Unconventional interaction of otherwise quite conventional means of theatrical articulation (word-image, motion-sound, lines-forms, colors-lights, noise-silence, statics-dynamics) result in a quite unexpected and paradoxical effect: "our eyes and ears quarrel, we see something different from what we hear"<sup>14</sup>. Combination of different elements, based on the principle of contrast generates certain optical and acoustic illusions and strange deformations of the traditional categories, like space, time and causality. Besides, this effect is especially intensified by Vassarely like space (stage design by visual artists Aidas Bareikis and Julius Ludavičius) of the production of *There to be Here* and illusionistic combination of black and white stripes in the production of *Old Woman* (stage design by visual artist Žilvinas

Kempinas). This way Koršunovas manages to materialize the ideas that were important for the whole generation of artists – designers, composers and actors who came to the theatre together with him: "we are trying to reach the intensity of stage action that would kill the sense of time, we seek to come up with the most paradoxical situations, to give the spectator a shocking experience, to perplex him so that he just could definitely see what he saw"<sup>15</sup>. Thus Koršunovas together with his artistic team carries on the essentially avant-garde "anti-textual" and "anti-mimetic" attitudes. Autonomous language of theatre is not so much about "formulating messages", but rather about "provoking audience's reactions" and stimulating new ways of understanding art (and reality)<sup>16</sup>. As critical responses to the productions by Koršunovas maintain, the theatrical, dynamic and quite abstract director's narratives require extremely creative reaction of spectator, energizes audience's phantasy, encourages the public to give over to the magic of theatrical action and indulge in pleasure of reading the director's text.

But what place and function do the productions of that kind offer to an actor? What forms of acting does the peculiar way of stage writing characteristic to Koršunovas provoke?

To begin with, in the productions of the OBERIU trilogy we can without difficulty identify the most common principles of how actor functions in cases of autonomous performance text: an actor is not set apart from the other elements of the performance, his work on the role is seen as an integral part of director's text. Besides, what an actor produces is not so much a psychological portrait of the character but rather a certain score of the role, representing the essence of the character through abstract forms. Actors thus reject the principles of realistic acting and turn towards external, physical means of constructing the part, namely, movement, gesture, mimic, voice. According to the theatre critics, in these productions actor's performance is basically physical, the score of the role is constructed bringing into play "all kinds of movement – running, scampering around, jumping, mincing, tripping and jiggling"<sup>17</sup> or in other words employing the expressive language of mimic and bodily plastic. As to what concerns the sound layer of performance, again, all expressive vocal possibilities are involved starting with almost subaudible whispering to ear-splitting scream, from inarticulate wheeze to virtuoso singing in four voices. The specific manner in which actors speak and intone provide the verbal text with a musical form, highlighting acoustic surfaces of words, rhythmic structures of certain phrases as well as precision of pauses. Although it may seem at first that acting is based on improvisation, a deeper analysis shows that "being completely abstract the performance is at the same time perfectly constructed and concrete". Actors' play is based on the preformed score "to the smallest movement of a finger or an eye-wink"<sup>18</sup>. Therefore every role has a strictly composed external figure, without any accidental elements and the figures of different roles are integrated into the performance text of the director.

This way of developing a role reminds of the creative process of an actor as described by Witkiewicz. According to him, first, the actor has to understand the director's concept and the formal structure of performance, then, together with a director he or she has to construct a corresponding score of the role and eventually to reach the level of skill where he or she could perform the role with complete precision

irrespectively of psychological or emotional state of mind. Being an important figure of performance an actor has to acknowledge only partial contribution to the performance text, focusing more on the potentials of the trained body and perform the pre-given figure of the role "almost mechanically"<sup>19</sup>. The anti-mimetic understanding of theatre suggests seeing an actor from the perspective of organizing the theatrical space, to perceive actor's work as an activity in space, the art of developing plastic forms. This is why when it comes to actor's art it is not the inner (spiritual, psychological) impulses that matter but rather the accurate knowledge of the laws of mechanics and correct techniques of managing one's body and voice. A degree of consideration that the representatives of the anti-mimetic modern theatre demonstrate towards the external, physical way of acting ends up in a displacement of the image of an actor as sensitive artist, driven by inspiration by the idea that an actor is a rational, self-controlling and mechanically accurate artist: an *ubermarionette* (Craig), an *engineer-constructor* (Meyerhold), *plastic figure* (Schlemmer), *Futurist player* (Marinetti), etc.

According to this concept of acting it is not enough to rely upon intuitive methods of creative work or upon unpredictable moments of inspiration. An actor has to take control of the creative process into his hands and focus on the excellence in mastering one's own body, the main instrument of actor's work. Reflecting on the productions by Koršunovas, the theatre critics observe, that what we see there is "a new type of acting system, mostly related to the use of the potentials of the trained body of an actor"<sup>20</sup>. To characterize the unusual manner of actor's performance theatre researchers often refer to Craig's *Ubermarionette* and Meyerhold's *biomechanics*. Moreover, they claim that this stunning new way of acting is nothing else but the "ABC of actor's work"<sup>21</sup> almost forgotten in the traditional theatre. High development of the external acting technique helps the actors to realize the complicated role scores and to perform abstract kind of stage characters.

What we see in these productions by Koršunovas can also be characterized as a turn of the avant-garde theatre towards *dehumanization* of an actor<sup>22</sup>. When using stylized and formalized means of expression





Fig. 2. „There to be Here“, 1990, directed by Oskaras Koršunovas, Lithuanian State Academic Drama Theatre. Actors: Š. Puidokas, R. Valiukaitė, S. Mykolaitis, A. Dainavičius, R. Bilinskas. Courtesy: the archive of Lithuanian Theatre, Music and Film Museum.

the actors on stage function as abstract theatrical figures. According to the theatre theorists, traditional forms of acting, when we see actor's performance as a representation of an individual character, shift the spectator's attention towards the role. Other elements of performance at the meantime become less important and secondary. That's why in their search for the coherence and purity of the director's discourse and for the artistic forms of a more abstract kind, theatre artists usually turn towards extremely stylized way of acting which is capable of keeping the spectator away from emotional empathy with the character, represented by a performer. In the abstract audiovisual structure of performance an actor appears not as a psychological but rather as a conceptual narrative element<sup>23</sup>. If we think of a performance action as of an abstract director's text, capable of uncovering the depth of life, the actors should not develop individual characters, but rather be certain abstract agents, referring to philosophical ideas, existential problems, states of human mind and the unconscious.

The strange, nameless creatures that appeared

in the very first performance from the OBERIU trilogy (played by Rimantė Valiukaitė, Remigijus Bilinskas, Šarūnas Puidokas, Saulius Mykolaitis, Algirdas Dainavičius, Andrius Žebrauskas) function not as individual characters but as abstract figures, embodying “human instincts, desires, miseries and fantasies”<sup>24</sup>. The black suits, bowlers, white faces, features highlighted by dark make-up, movements reminding the actors' play of the silent movie era, strange manner of speaking turn the actors of the performance into characters-abstractions. According to theatre critics, the characters that filled deformed and unreal space of the production of *There to be Here* do speak and move and react, however they do not “match the laws of human existence”<sup>25</sup>. The same type of characters can also be seen in the production of *Old Woman*. In the final scene, the three deindividualized figures that we see all through the performance, sometimes as representations of the same personality, eventually lose their human appearances. Due to the special use of light the three figures are deformed (they turn bigger, smaller, double, triple, lose shape)



until the spectator is not able to tell anymore how many of the figures are there on stage, which figures are actually the characters and which are just their doubles and shadows. One can see how plastic and expressive the characters are in their every movement and every look, how masterly they control their strange ways of moving and speaking. The actors here function as conceptual elements of the director's text and the audience can interpret them in the most different ways.

In the performance of the trilogy, apart from the faceless and nameless types of characters, there are also some more individualized characters, such as *Writer* (played by Arūnas Sakalauskas) and *Lady* (played by Eglė Mikulionytė) in the production of *Old Woman* or the characters of *Mother* (played by Rimantė Valiukaitė), *Father* (played by Vaidotas Martinaitis), *Doctor* (played by Dainius Kazlauskas), *Fiodor* (played by Arvydas Dapšys), *Male Nurse* (played by Saulius Mykolaitis), etc. in the production of *Hello Sonya New Year*. Yet these members of the performance action are not represented in the frame of realistic acting either. They are performed rather in a grotesque and eccentric manner. Even if the stage action does not contradict the usual laws of everyday life (as in the case

of *Writer* and *Lady* meeting in the baker's shop) it is still, due to paradoxical way of acting and the directing style of Koršunovas, turned into a strange surrealist accident. The construction of the score of particular role is based on the play of oppositions, unexpected combinations of word and intonation or word and movement. This results in a destruction of the laws of everyday logic and strange effect of inadequacy (between what the character says and what he does, etc.) By combining the different manners of expression (realist representation and demonstrative external acting technique) the actors perform their roles representing the essence of the character in generalized forms.

So what conclusions can be drawn from this analysis of OBERIU trilogy? One can state that the trilogy contests the traditional understanding of the role, contradicts the significance of the individualized and psychological character as well as promotes the understanding of acting rather as a spatial art of plastic forms. By refusing the domination of the literary text and the stylistics of realist representation Koršunovas highlights not only the anti-textual attitudes of modernist directors but also the legacy of the tradition of anti-mimetic acting.



Fig. 3. "Hello Sonya New Year", 1994, directed by Oskaras Koršunovas, Lithuanian State Academic Drama Theatre. Courtesy: the archive of Lithuanian Theatre, Music and Film Museum.

## Notes

<sup>1</sup> The article is based on the conference paper *Modern Acting Reconsidered: Legacy of Modern Acting Theories in Contemporary Performance* presented at IFTR / FIRT (La Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale / The International Federation for Theatre Research) World Congress *Cultures of Modernity* (Munich, Germany, 25–31 July 2010).

<sup>2</sup> *There to be Here*, 1990, based on Daniil Kharms, Lithuanian State Academic Drama Theatre.

<sup>3</sup> *The Old Woman*, 1992 (*The Old Woman 2*, 1994), based on Daniil Kharms and Alexander Vvedensky, Lithuanian State Academic Drama Theatre.

<sup>4</sup> *Hello Sonia New Year*, 1994, based on Alexander Vvedensky, Lithuanian State Academic Drama Theatre.

<sup>5</sup> OBERIU (Russian: ОБЭРИУ – Объединение реального искусства; English: *The Union of Real Art*) was a group of avant-garde Russian writers, musicians, and artists (Nikolai Zabolotsky, Nikolai Oleinikov, Daniil Kharms, Alexander Vvedensky, Konstantin Vaginov, Igor Bakhterev and others) in the 1920s and 1930s.

<sup>6</sup> Vasinauskaitė, Rasa. *Oskaras Koršunovas: Lemia ne literatūra*. In: *7 meno dienos*, 1993, spalio 15, p. 5.

<sup>7</sup> Kantor, Tadeusz. *Paskaitos Milane*. In: *Modernus teatras: straipsnių rinkinys* / sud. R. Marcinkevičiūtė, G. Mareckaitė. Vilnius: Valstybinio Kultūros ir meno instituto leidykla, 1995, p. 70.

<sup>8</sup> See: Kharms, Daniil. *The Oberiu Theatre*. In: *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook* / edited by R. Drain. New York & London: Routledge, 1995, p. 48 – 50.

<sup>9</sup> See: Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *La forme pure au theater. Introduction à la théorie de la forme pure*. In: *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht* / editors M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer. Paris: Editions SEDES, 1982, p. 265–267 ; Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *From On a New Type of Play*. In: *Twentieth Century*

*Theatre: A Sourcebook* / edited by R. Drain. New York & London: Routledge, 1995, p. 35–37.

<sup>10</sup> *Oskaras Koršunovas* / sud. ir red. D. Šabasevičienė. Vilnius: LVADT, 1995, p. 8.

<sup>11</sup> Kharms, Daniil. *The Oberiu Theatre*, p. 49.

<sup>12</sup> Kharms, Daniil. *The Oberiu Theatre*, p. 49.

<sup>13</sup> Kantor, Tadeusz. *Paskaitos Milane*, p. 63.

<sup>14</sup> Vasiliauskas, Valdas. *Iš abstrakčių gyvenimo*. In: *Literatūra ir menas*, 1990, birželio 16, p. 6.

<sup>15</sup> *Oskaras Koršunovas*, p. 8.

<sup>16</sup> Fischer-Lichte, Erika. *The Avant-Garde and the Semiotics of the Antitextual Gesture*. In: *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality* / edited by James M. Harding. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000, p. 90–92.

<sup>17</sup> Šabasevičius, Helmutas. *Šokantis teatras*. In: *Lietuvos teatras*, 1999 ruduo – 2000 žiema, p. 43.

<sup>18</sup> Mareckaitė, Gražina. *Kalasi nauja žolė*. In: *Kultūros barai*, 1991, Nr. 1, p. 34.

<sup>19</sup> Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *A Few Words about the Role of the Actor in the Theatre of Pure Form*. In: *Twentieth Century Polish Avant-Garde Drama: Plays, Scenarios, Critical Documents* / edited, with an introduction, by D. Gerould. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977, p. 154–158.

<sup>20</sup> Šabasevičius, Helmutas. *Šokantis teatras*, p. 43.

<sup>21</sup> *Oskaras Koršunovas*, p. 46–56.

<sup>22</sup> See: Roach, Joseph. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Newark: University of Delaware Press, 1985, p. 202.

<sup>23</sup> Erickson, Jon. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995, p. 55–56.

<sup>24</sup> Гирба, Юлия. *Чистые игры нуицух*. In: *Teamp*, 1991, № 11, c. 190.

<sup>25</sup> *Oskaras Koršunovas*, p. 46.

**Rūta MAŽEIKIENĖ**

*Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas*

## APIE ANTIMIMETINĘ VAIDYBĄ: MODERNISTINIŲ VAIDYBOS TEORIJŲ PALIKIMAS ŠIUOLAIKINIAME TEATRE

**Reikšminiai žodžiai:** teatras, Lietuvos teatras, vaidyba, vaidybos teorija, antimimetinė vaidyba, avangardinis teatras, OBERIU, Oskaras Koršunovas.

### Santrauka

Šiandienos teatrui būdinga vaidybos formų bei stilių įvairovė atkleidžia dinamišką tradicinių vaidmens kūrimo metodų kaitą ir naujų aktorinės kalbos būdų išsiveržimą. Įvairėjančios aktorijos raiškos formoms, neišvengiamai kyla jų įvardijimo, vertinimo bei interpretavimo problema. Reikia pastebėti, kad susidūrusi su naujomis, netradicinėmis vaidybos formomis, teatro kritika neretai pasitelkia postmodernaus teatro teoriją ir vertina aktorijos kūrybos pokyčius postmodernaus teatro estetikos kontekste. Tačiau akivaizdu, kad šiuolaikiniame teatre gausu ir tokių naujoviškų vaidybos formų, kurių šaknys veda į modernaus teatro lauką, ir ypač – į Vakarų teatro vyraujančiose kryptyse

neįsitvirtinusių antimimetinę vaidybą, apibrėžtą tokių modernaus teatro kūrėjų kaip, pavyzdžiui, E. G. Craigo ar V. Mejerholdo, teoriniuose darbuose. Tokia situacija ypač ryški tuose teatriniuose „landšaftuose“, kuriuose ilgą laiką dominavo realistinė vaidybos kryptis, siejama su modernaus teatro režisieriaus K. Stanislavskio vaidybos metodu. Pavyzdžiui, šiuolaikinio Lietuvos teatro (kaip ir kitų posovietinių šalių) režisieriai, ieškodami naujų teatrinės raiškos formų, neretai atsigręžia į sovietmečio laikotarpiu draustą ir todėl neišnaudotą XX amžiaus pradžios sąlyginio, antimimetinio, teatro palikimą. Tarkime, debiutiniai žymaus lietuvių režisieriaus O. Koršunovo spektakliai (*Ten būti čia*, 1990; *Senė*, 1992; *Labas Sonia Nauji Metai*, 1994), sukurti naudojant rusų avangardistinės grupės OBERIU tekstus, tuometiniame Lietuvos teatro kontekste išsiskyrė ne tik novatoriška režisūrine kalba, bet ir neįprasta, ekscentriška vaidybos maniera. Ir nors dalis teatro kritikų tokią vaidybos formą buvo linkę sieti su postmodernia raiška, atidesnė analizė atskleidžia sąsajas su modernia teatre užgimusia antimimetine vaidybos kryptimi. Šiame straipsnyje, analizuojant O. Koršunovo OBERIU trilogiją ir pasitelkiant tokių modernaus teatro kūrėjų kaip E. G. Craigo, V. Mejerholdo ar S. I. Witkiewicziaus vaidybos sampratą, atskleidžiamas modernistinių vaidybos teorijų palikimas šiuolaikiniame teatre.

Gauta: 2012 05 23

Parengta spaudai: 2012 10 29

## (NE)ARTIMAS MIESTAS: LIETUVIŠKOS ERDVĖS PROBLEMA ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

**Reikšminiai žodžiai:** nacionalinė tapatybė, šiuolaikinis Lietuvos teatras, šiuolaikinė dramaturgija, lietuviška erdvė.

Nacionalinis teatras, jo spektakliai ir žiūrovai tradiciškai siejami su sumažintu tautos atspindžiu, forumu, kuriame sprendžiama nacionalumo problema. Paskutinįjį XX a. ir pirmąjį XXI a. dešimtmečiais gausėjančios teatro tapatybės sampratos neišvengiamai apima ir platesnes teatro nacionalumo bei teatro vaidmens nacionalinės tapatybės konstravime problemas. Tad kintamą socialinį, politinį ir kultūrinį posovietinės Lietuvos teatro foną galima laikyti prielaida ir paskata naujam nacionalinės tapatybės dėmenų apmąstymui ir įvertinimui.

Šiuo požiūriu posovietinės Lietuvos kultūros erdvėje galima išvėlyti dvi skirtingas pozicijas, kurių esmę sudaro *nacionalinės* ir *transnacionalinės* tapatybės sklaida. Naujausi sociologiniai tapatybės reikšmių tyrimai Lietuvoje atskleidžia, kad žmonių, idėjų, technologijų ir kultūrų mobilumą provokuojantys globalizacijos procesai, įterpdami vis daugiau bendrakultūrinių elementų į lokalias sociokultūrinės erdves, esmingai apsunkina unikalių, išskirtinių „savų“, lengvai identifikuojamų socialinių ribų paiešką. Reikšminga tai, kad, siekiant apibrėžti svarbiausius lietuvių tautinės tapatybės bruožus, sureikšminama moralinė-emocinė tapatybės dimensija, neretai virstanti lemiamu tautinės tapatybės kriterijumi<sup>1</sup>. Kai stabilios ir homogeniškos nacionalinės tapatybės vaizdiny neatitinka dinamiškos, daugialkalbės, multikultūrinės ir polietinės realybės, atitinkamai nacionalinės ir transnacionalinės tapatybės problema įgauna pamatinės moralinės-etinės priešpriešos statusą.

Homogeniškos nacionalinės tapatybės problematiką šiuolaikiniame Lietuvos teatre žymi tradicijos tąsa, ir pagrindiniu iššūkiu jai tampa paradigminė slinktis nuo „gamintojų“ prie „vartotojų“ visuomenės etinės sanklodos. XIX a. pab.–XX a. susiformavusi lietuvių teatro funkcijų koncepcija buvo esmingai veikiamą XIX a. savito mentaliteto modelio, kurio etosą formavo darbo etika, darbą suvokusi kaip moralinį imperatyvą. Gaminti, t. y. dirbti, buvę tolygu atlikti visuomeninę funkciją<sup>2</sup>. Gaminimą implikuojantis etosas atsispindėjo ir prieš Pirmąjį pasaulinį karą sukonstruotoje teatrinės produkcijos sampratoje: teatras savo specifinėmis priemonėmis privalėjo generuoti lietuvių bendruomenę<sup>3</sup>. Tarpukariu Lietuvos teatro scena tapo įtakinga lietuvių visuomenės emancipavimosi proceso dalyve: bandymams inscenizuoti modernų, „europietišką“ gyvenimo būdą teatras tiekė nuorodas modernios tapatybės „fasadui“ – „dekoracijoms“, „išorei“ ir „raiškos būdams“<sup>4</sup>. Vėliau sovietinė ideologija suformavo specifinio politiškumo ir nacionalumo ilgesį, marginalizuojantį „neliaudinius“, „netautinius“, lietuviybės prasme neautentiškus diskursus<sup>5</sup>. Po 1990 metų nacionalinės tapatybės idėja teatre išskyla nepakitusi, tačiau paskutiniojo XX a. ir pirmojo XXI a. dešimtmečių socialinė, politinė ir kultūrinė aplinka priverčia ją naujai apmąstyti ir modifikuoti. Tęstinumą ir stabilumą sureikšminančio „gaminančio“ subjekto etikai čia priešinama kintamumą ir laikinumą akcentuojanti „vartojančio“ subjekto etika<sup>6</sup>. „Likvidi“ pastarojo tapatybė apverčia vertybių

hierarchiją ir jos pozityvistinę šaknų-kalbos-papročių-sėslumo-tikybės-pilietiškumo šerdį.

Šią dinamiką savitai atspindi nacionalinės dramaturgijos pokyčiai. Lygindami pirmosios ir antrosios nepriklausomybių metu parašytas ir iš teatrų scenų žiūrovus pasiekusias lietuvių autorių dramas, galime ne tik įžvelgti jose atsiskleidžiančius lietuviškos tapatybės sampratos slinkčių bruožus, bet ir apčiuopti nekintamus ar mažai kintamus dėmenis, sudarančius stabilią nacionalinės tapatybės reprezentavimo paradigmą.

XIX–XX a. sandūroje užsimezgosios lietuvių teatro nacionalinio savitumo paieškos buvo tiesioginės XVIII a. romantizmo paradigmoje susiformavusios nacionalinio teatro sampratos palikuonės. Johannui Gotfriedui Herderiui (1744–1803) kalbos „dvasia“ drauge buvo ir nacionalinės literatūros „genijus“, Gottholdas Ephraimas Lessingas (1729–1781) nacionalinės dramaturgijos estetines ypatybes grindė tautos „dvasios“ savitumais. Ne mažiau aktualus atrodė ir pragmatiškasis romantinės nacionalinio teatro vizijos lygmuo. Friedrichui Schilleriui (1759–1805) teatras – tai „praktinės išminties mokykla, visuomeninio gyvenimo gairė, patikimas, slapčiausias žmogaus sielos kertes atveriantis raktas“<sup>7</sup>. Čia pat Schilleris rašė: „Tautos dvasia laiku tautos santarmę pažiūrose ir polinkiuose į daiktus, kuriuos kita tauta suvokia ir jaučia skirtingai. Teatras yra veiksmingiausia tokios santarmės sukūrimo prielaida, nes aprėpia žmogaus žinių visumą, visas gyvenimiškas situacijas, nušviečia visas širdies kertes; taip pat teatras apjungia visus sluoksnius bei visuomenines klases ir tiesiausi keliu pasiekia protus ir jausmus.“<sup>8</sup> Taigi schilleriškai apibrėžta nacionalinio teatro samprata, turėjusi paantraštę „Teatras kaip moralinė institucija“, buvo noriai adaptuota XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvoje ir esmingai veikė nacionalinio teatro pavidalo ir funkcijų viziją. Atitinkama linkme formavosi ir lietuvių dramaturgijos temos, kurios ilgainiui tapo topais, tvirtinančiais, eksponuojančiais ir platinančiais nacionalinės lietuvių tapatybės bruožus.

Nacionalinės dramaturgijos topai – stabilūs iš fiksuotų charakterių, įvaizdžių ir situacijų sudarytų vaizdinių šablonai – išryškėjo jau pirmaisiais XX a.

dešimtmečiais, ir, pagal autoriaus valią, tautai patiekė jos pačios iškilų ar ydingą atvaizdą. Amžių sandūros ir pirmosios nepriklausomybės tarpsnio istorinėje dramaturgijoje (Aleksandras Fromas-Gužutis, Vydūnas, Vincas Krėvė, Balys Sruoga ir kiti) funkcionavusi nacionalinės tapatybės topika išsamiai atskleista Aušros Martišiūtės monografijoje *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*<sup>9</sup>. To paties laikotarpio nacionalinės tapatybės formavimui ir sklaidai kasdieniškesniu, populiariesniu lygmeniu įtakingiausios buvo Petro Vaičiūno (1890–1959) dramos: pirmosios nepriklausomybės Valstybės teatras pastatė trylika jo kūrinių, kurie betarpiškiausiai ir nuosekliausiai žiūrovams tiekė juos supančios tikrovės vaizdus ir tvirtino „santarmingumą“ autentiškos lietuviškos būties problemų sferoje. Lietuviškos tapatybės apmatas Vaičiūnas brėžė remdamasis keliomis dichotomijomis, priešpriešindamas miestą ir kaimą, aistrą ir pareigą, savą ir svetimą. Dramaturgijos topų raidos perspektyvoje atsikleidžia ir XX a. pabaigos – XXI a. pradžios dramos kūriniuose įrašyta nacionalinės lietuvių tapatybės samprata, o šio straipsnio tikslas – pažvelgti į vieną jos reprezentavimo šiuolaikinio teatro scenoje sandų: lietuviškosios erdvės modeliavimo ypatybes.

2005 metais dramaturgas Marius Ivaškevičius Vilniuje pristatė savo paties režisuotos pjesės *Artimas miestas* premjerą. Dviejų veiksmų pjesės veiksmas vyksta Malmės ir Kopenhagos miestuose. Šis kūrinys nėra pirmasis ar vienintelis pavyzdys lietuvių dramaturgijoje, kur veiksmo vieta nukeliama į užsienį, tačiau toks autoriaus pasirinkimas savaime esti ypatingas vien todėl, kad lietuvių dramaturgijai ir čia vaizduojamam pasauliui, Redos Pabarčienės žodžiais tariant, būdingesni horizontaliai išsidėstantys, plėtėjantys koncentrai, kurių centre atsiduria kaimas, vėliau – miestas, dvaras, užsienis<sup>10</sup>.

Kaimas, ūkininkų sodybos, pernelyg nenutolę miesteliai – XIX–XX a. sandūros lietuvių dramaturgijoje dominuojanti veiksmo vieta. Tarpukariu dramaturgai aprėpia ir miestą – Vaičiūno dramų veiksmo vieta dažniausiai „mišri“<sup>11</sup>. Čia pasirodo ir neapibrėžtos, tačiau akivaizdžiai kosmopolitinės veiksmo erdvės pavyzdys Igno Šeiniaus komedijoje *Diplo-matai* (1937). Sovietinės okupacijos periodo lietuvių dramaturgijos veiksmo vieta į miestą ryžtingiau



„persikrausto“ tik šestąjį septintąjį XX a. dešimtmečiais. Ideologiniais-propagandiniais sumetimais, ypač aštuntąjį dešimtmetį, veiksmo vieta kartais nukeliama ir į tarptautinę aplinką. Tačiau fundamentalesnė kaimo artumo pajautos erozija pasireiškia amžiaus pabaigoje debiutavus jauniausios kartos dramaturgams ir režisieriams.

Kaimas, kaip tapatybinę etinių-moralinių vertybių sistemą platinantis topas, lietuvių dramaturgijoje įsitvirtino dėl kelių priežasčių. Pirmiausia, kaimą ir kaimo kultūrą dramos kūrinuose įcentrinanti topika betarpiškai rodė, kad liaudiška, t. y. kaip lietuviška atpažįstama, pasaulėžiūra esti gyvybinga ir, svarbiausia, atspari istorinio proceso iššūkiams. O teatras buvo efektyvi priemonė išeksponuoti nacionalinio gėrio, doros bei idealų kovą su „svetimu“ blogiu ir tironija. Atitinkamai nacionalinė dramaturgija tapo viena priemonių, tenkinančių gilų įsitikinimą, kad lietuvių tapatybė – tai ypatingos apsaugos reikalaujantis reiškinys. Pasekmingai dramos kūrinuose išsaknių konvencionalizuoti ir tendencingi patriotinės kaimo idilės vaizdiniai: patriotinė kaimo „magija“ rėmėsi jo tapatinimu su tėvynės alegorija. Kaimas iškilo kaip uždara ir prisodrinta kultūrinė sistema, kuriai nereikalingi miestų, kitų tautų ar civilizacijų pasiekimai. Vietoje jų svarbiausia buvo išlikti savimi, išsaugoti autonomiškumą „svetimųjų“ atžvilgiu ir užtikrinti autentiška laikomos tapatybės tęstinumą.

Jau ankstyvosiose dramose lietuviško kaimiško etoso ir kasdienybės praktikų pozityvumas apibrėžiamas antinomijos miesto ir dvaro kultūros pagrindu. Fromo-Gužučio dramoje *Ponas ir mužikai* (1893) išsyk brėžiama kolizija tarp lietuvių ūkininkų simbolizuojamo gėrio ir neįvardintos, tačiau neabejotinai svetimos tapatybės dvaro blogio: sėsliai ir natūralų gamtinį-fiziologinį ciklą atkartojančiai gyvensenai priešpriešinama pakrikusi, miesto ir laiko pertekliaus suluošinta dvarininko moralė. Natūralumo ir antinatūralumo priešprieša pagrįsta miesto ir kaimo antinomija – senas Vakarų kultūros leitmotyvas, išryškėjęs dar Švietimo epochoje. Rinkos ekonomikos plėtra ir urbanizacija XVIII a. bei industrializacija ir išaugusi gyventojų migracija XIX a. Europoje rodėsi iškreipiančios ligtolinius patriarchalinės šeimos modeliu, rankų darbu ir

sėslumu grįstus bendruomenės santykius ar individo funkcijas. Pasak Raoulis Girardeto, bene mėgstamiausia XVIII a. prancūzų literatūros tema – savo gimtąjį kaimą palikęs ir didelio miesto minioje pasiklydusio jauno valstiečio „sugedimas“: „Ak. Štai kas yra tikroji laimė. Aš tik čia ją suradau“, – dūsauja į gimtąją Bretanę sugrįžęs Nicola Retifas *Mano tėvo gyvenimas* (*La vie de mon pere*, 1779).<sup>12</sup> Po kiek daugiau nei pusantro šimto metų Vaičiūno *Naujuosiuose žmonėse* (1933) iš Prancūzijos Lietuvon grįžusi Laima prabils taip pat: „Čia kaip kokioj laimės saloj.“<sup>13</sup> Gyvą miesto destruktivumo alegoriją aptinkame ir Gustavėo Flauberto romane *Jausmų ugdymas* (*L'Éducation sentimentale*, 1869), kuriame rašytojas tarsi antrina Jeano Jacqueso Rousseau ištarme – „Žmonės nėra sukurti gyventi skruzdėlyne. Kuo jie labiau susigrūdę, tuo greičiau smunka jų moralė. Miestai žmonių giminei pražūtingi.“<sup>14</sup> O kaimas geba iš naujo perstyguoti ir moraliai sutvirtinti miestu pasibodėjusį sugrįžėlį: „Čia šventa ramybė. Kvepia dobilais, mylinti žmona“, – taria Zigmas Sakalas *Naujuosiuose žmonėse*<sup>15</sup>.

Taigi nuosekliausiai pirmosios XX a. pusės lietuvių teatro scenoje teiktas kaimo įvaizdis – tai sakrali, idiliška ir hermetiška erdvė – *locus amoenus* – maloni vieta, žemiškasis rojus, bemat atpažįstamas iš stereotipinių bruožų: plataus horizonto, vėsių paunksmių, čiurlenančių upelių, gaivinančių kvapnių ir dainuojančių bei prigimties nuskirtus darbus atliekančių žemdirbių. Lietuviškas kaimas Vaičiūno dramose, pasak Pabarčienės, dažniausiai vaizduojamas tarsi erdvus po ąžuolu, sodybos kieme ir laukuose plytintis pasaulis. Remarkose dramaturgas nurodo: „Iš kairės pusės kyšo kertė namų, iš senų rąstų pastatytų. <...> Dešiniau keli berželiai <...> Prie namų žydi jurginai ir kitos kaimo gėlės.“<sup>16</sup> (*Tėviškės pastogėje*, išleista 1941), „už langų jurginai“ (*Liepsnojančios širdys*, 1929), geltonuojantys javų laukai (*Naujieji žmonės*, 1933)<sup>17</sup>. Savo pjesių herojų veiksmus ir istorijas Vaičiūnas kreipia įcentrine, t. y. kaimo, kryptimi, čia jie turi pasukti patyrę didžiausią išbandymą – išbandymą miestu<sup>18</sup>. Atitinkamai ir kaimas čia apibrėžiamas santykiu su savo antinomija – *locus terribilis*, t. y. miestu. Tačiau lietuviškasis *locus amoenus* atliko ne tik klasikines pastoralinio pasaulio funkcijas. Dobrochna Ratajczakowa pastebi, kad

Abiejų Tautų respublikos padalijimo padarinius skaudžiai išgyvenusių XVIII a. pab. – XIX a. lenkų dramaturgų kūrinuose nusitęsianti antipatija miestui įgauna papildomą – patriotinę dimensiją. Miestuose, skirtingai nei kaime ar kaimiškose sodybose, dominuoja svetimi – rusų, austrų ar prūsų – valdininkai, primestinė kultūra. Vadinasi, miestas – *locus terribilis* – siaubinga vieta, ne tik nužmogina, bet ir nutautina, o pastoralinė kaimo erdvė tampa nacionalinės tapatybės saugykla<sup>19</sup>. Šis aspektas nebejotinais taikytinas ir lietuviškos kaimo ir miesto antinomijos pajautai. Vaičiūnas savo pjesių herojus palankiai išlydi į miestą ar į užsienį, tačiau tik su sąlyga, kad jie grįš atgal<sup>20</sup>. Dramaturgas nedviprasmiškai rodo, kad svetimos kultūros įtaka vertinga tik tuomet, kai ji ne pažeidžia, o tik sutvirtina ar praturtina lietuviškos tautinės tapatybės šerdį. Taip tarpukario žiūrovams – naujiesiems miestiečiams – demonstruodamas *Tuščių pastangų* ar *Naujųjų žmonių* personažų gyvenimų istorijas, Vaičiūnas jų moralės kompasus kreipė atgal, lietuvių Arkadijos – kaimo link.

Kaimas, kaip vertybių ir tapatybės sistemos koordinatė, išlieka gyvybingas ir antrosios nepriklausomybės lietuvių dramaturgijoje, tačiau, pasak Martišiūtės, XXI a. pradžios dramose kaip tik miestas ar miestai tampa žmogaus tapatybės atspindžiu<sup>21</sup>. Gretinant Vytauto V. Landsbergio, Mariaus Ivaškevičiaus, Mariaus Macevičiaus, Sigito Parulskio ir kitų dramaturgų jau posovietiniu laikotarpiu parašytas ir teatrų scenas pasiekusias dramas, matyti, kad miesto vaizdiniai antrosios nepriklausomybės dramaturgijoje išlieka negatyvūs ir daugeliu aspektų primena tradicinį *locus terribilis* topą.

„Jesusirenka čia visi – pasiilgę rojaus, poilsio ir ramybės vietos, amžino laimingumo vietos, kur nebėra ko bijoti barbarų...“ – skaito Vilius [Orvidas – M. P.] savo sodybos lankytojų atsiliepimų knygoje<sup>22</sup>. Vytauto V. Landsbergio pjesėje *Vilis* (2005) aptinkame vieną ryškiausių tradicinės kaimo vaizduosenos atkartojimų šiuolaikinėje dramaturgijoje. Landsbergio kūrinyje išskylanti Orvido sodyba – tai ne tik tipiška *locus amoenus*, hermetiška Arkadija, bet ir moralinių-etinių nuorodų talpykla. Vaizduodamas Orvido istoriją, dramaturgas brėžia tradicines koordinatas: įcentrinį judėjimą šaknų link, prisodrintos, atokios ir natūralios būties utopiją,

kurioje dingsta „išorėje“, t. y. mieste, įgyti negalavimai. Įcentrine trajektorija pirmiausia juda pats Vilius – silpnos sveikatos atsiskyrėlis dėl prievartos mechanizmo (sovietinės armijos) fiziškai sutvirtėja, daug pamato, „stačia galva“ neria į „pasaulietišką“ gyvenimą: šokiai dėvint karišką uniformą („kareivius tuomet leisdavo nemokamai“), automobilio („žiguliuko“) pirkimas, pirkinio „laistymas“ („prisipirkom pilną bagažinę vyno“) ir – bausmė – stenokardijos priepuolis. Tačiau gelbsti „namai“, sistemingas badavimas ir joga: Vilius simboliškai perima tėvo akmenaskaldžio kaltą ir tampa savamokslu skulptoriumi.

„Namų“ ir „pasaulio“ priešprieša Landsbergio pjesėje veikia keliais lygmenimis. Tai ir vieta, kurioje dvasinė dinamika pakeičia fizinę, ir erdvė, kuri traukia „išcentruotus“. „Jeigu žmogus ateina, jei jis šaukiasi pagalbos, tai reikia padėti, – sako Vilius, – galbūt jis yra šėtono nelaisvė. Ir jį reikia gelbėti.“<sup>23</sup> Dabar esantis „velnio laikotarpis“, ir sodyboje pasirodo jo pasekmės – narkomanai, kaliniai, barbarai. Vienas jų – scenoje nepasirodantis buvęs nusikaltėlis Vladas, kuris, mieste neradęs užuovėjos, ją randa ir gyja Orvidų sodyboje. Tačiau Vilius nesisavina savo, kaip „dvasininko“, nuopelnų: „Aukščiausiasis daro per mane.“<sup>24</sup> Būti „dvasininku“, t. y. dvasios žmogumi, – dar viena *locus amoenus* teikiama galimybė, nes čia negalioja žemiškosios gerovės interesai. Šią naują priešpriešą Landsbergis personifikuoja taip pat scenoje nepasirodančia Viliaus mama, kurios „gyvenimas visą laiką buvo kaupimas“<sup>25</sup>. Apčiuopiamų gėrybių troškimas Viliaus „soliaryje“ tėra dar viena išorės pasaulio atplaiša, ją drauge su kitais „šėtono simboliais“ turi pergalėti dvasia ir „grįžimas gamton“<sup>26</sup>. Spektaklio pabaigoje (rež. Vytautas V. Landsbergis, premjera Vilniaus *Lėlės* teatre 2005) Vilius (akt. Vilius Kirklionis) kyla žvakėmis apstatytais laiptais ir dingsta anapus scenos lubų skliauto – iškeliauja į vakaro danguje sužibusią žvaigždę kurti naujos sodybos. O žemėje lieka Mergaitė (akt. Almira Grybauskaitė), jai pavedama ne tik globoti sodybą, bet ir užtikrinti čia tarpstančių vertybių tęstinumą. Taigi Landsbergio pjesėje kaimiškas *locus amoenus* įsitvirtina tarsi nekintamas ir puoselėtinas moralinių-etinių koordinatų sistemos centras.

Tačiau kituose šiuolaikinės dramaturgijos pavyzdžiuose lietuvišką tapatybę nužyminti idealios būties erdvė komplikuojasi. Galima sakyti, kad emocinio ir moralinio komforto terpės, pavyzdžiui, „namų“ ir „pasaulio“, priešprieša čia išlieka ryški, bet juos skiriančios ribos tampa porėtos ir atviros laisvai „savo“ ir „svetimo“ apykaitai bei asimiliacijai. Atitinkamai, netekusi aiškiai apibrėžto centro, komplikuojasi ir moralinių-etinių koordinacių sistema.

Žemiškosios Arkadijos, šiuo atveju nebe kaimo, o „namų“ ar tiesiog emocinio komforto zonos, antinomija – miestas dramaturgų kūrinuose išlaiko savo trauką ir, panašiai kaip Vaičiūno pjesių personažams prieškariu, šiuolaikinių dramų veikėjams tampa viliojančia svajonių ir vilčių išsipildymo vieta. Mieste, sostinėje, užsienyje verda „kitoks“ gyvenimas: laukia „tokios moterys, su kuriomis jam (Vyru iš Sigito Parulskio pjesės *Nesibaigianti vienatvė dviem* 2001–2002) viskas pavyksta“<sup>27</sup>, nebereikia „knistis šitam mėšlyne, kur visi tik ir žiūri, kaip vienas kitam gerkles perkąst“ (Birutei iš Mariaus Macevičiaus pjesės *Antoškos kartoškos*, 2006)<sup>28</sup>, kur galima sutikti kitą savo paties „aš“ (Anikai iš Mariaus Ivaškevičiaus pjesės *Artimas miestas*). Tačiau klaidingų svajonių ir vizijų vedamus šiuolaikinių dramų personažus miestas nuvilia: urbanistinė terpė dažniausiai pasirodo esanti priešiška ir destruktvyvi.

Mariaus Macevičiaus pjesės *Antoškos kartoškos* (premjera KVDT 2006, rež. Ramunė Kudzmanaitė) fabula vystoma miesto interjeruose – Vilniaus oro uosto salės, autobusų stotis, kambariai Vilniaus ir Klaipėdos daugiabučiuose. Rusicizmą prisodrinta leksika, dramaturgo akcentuojamas veikėjų tautybės neapibrėžtumas ar kultūrinės nuorodos liudija pjesės veikėjų priklausomybę transnacionalinei miesto, tiksliau, specifinės jos atmainos – posovietinio miesto, kultūrai. Tačiau neokonservatyvus Macevičiaus požiūris į kūrinio centre atsideriančią ekonominės emigracijos problematiką atveria gilesnę pjesės geneologiją. Bergždžios laimės paieškos svetur – pašiepiant, kaip brolių Keturakių *Amerika pirtyje* (1895), ar moralizuojant, kaip Antano Turskio *Be sumnės, arba kaip tai ant svieto einasi* (1889) – kritikuotos jau ankstyvosios lietuvių dramaturgijos laikotarpiu, o tarpukariu Vaičiūno

simpatiją pelnydavo tik Lietuvon grįžtantys, laikini išeiviai. Macevičius *Antoškos kartoškose* savitai plėtoja šį paprotį, rinkdamasis pirmąjį, t. y. satyros, kelią, tačiau reikšminga tai, kad, skirtingai nei pirmtųjų tekstuose, sėslumo atsisakymas jo pjesėje nebėra nuosprendis: dramaturgas Lietuvos išsižadėjimo konfliktą vaizduoja dialektiškai, atverdams jį skirtingiems vertinimams. Pirmiausia, galimo sugrįžimo trajektorija čia nebeturi aiškaus galutinio tikslo. Jei Turskio Jokūbas iš Amerikos grįžta į lietuvių kaimo idilę, o Keturakių Agota taip iš jo ir neišvyksta, Macevičiaus Birutė palieka (nuspėjamai) niūrų urbanistiniame fone besiklosčiusį atsitiktinių būstų ir santykių chaosą.

„OLGA. <...> (*Skambina telefonu.*) <...> Раиса Павловна, душечка, простите что в такой поздний час вас тревожу... скажите, не нашлось-бы у вас уголка для моей Бируточки?.. тут такое дело... <...> там уже и милиция и следствие начато... <...> а такой интеллигентный человек!.. <...> Так подсобите, Раиса Павловна?.. Очень вам спасибо <...> (*Grįžta pas Birutę ir Antaną.*) Viskas.

BIRUTĖ. Kas?

OLGA. Eini, klojies svetainėj, o ryt – pas Raisą Pavlovną į bendrbutį.

BIRUTĖ. Gerai. Ačiū, mama.“<sup>29</sup>

Tačiau iškalinga tai, kad būtent būsto ir įprastų šeimos saitų atsisakymą Macevičius paverčia pagrindine pjesės kolizija. Butas pajūryje, rūpestis sergančiu sūnumi ir mirusios motinos kapu yra kaina, kurią Birutė sumoka už naujo (vėlgi nuspėjamai nesėkmingo) gyvenimo Anglijoje viziją.

„BIRUTĖ. Na, viso gero... (*Bučiuojasi su Kazimieru ir Stase.*)

STASĖ. Sėkmės tau...

KAZYS. Sėkmės...

BIRUTĖ. Šita, Stasele, aš palikau šiek tiek pinigų – gali surasti Antanui padorią slaugę?

Aš vėliau daugiau atsiųsiu, o, šiaip, aš jį išvis išsivešiu...

STASĖ. Gerai...

KAZYS. Rasim.

BIRUTĖ. Ir mamai, mamai, jai visada patik-davo pelargonijos, – padėk nuo manęs...

KAZYS (*užsiplieskia*). O patil!..<sup>30</sup>

Taigi sėslumo, kurį simbolizuoja Birutės butas, ir šeimyninių ryšių praradimas Macevičiaus pjesėje tampa tradicinės etinės diskusijos objektu, tačiau joje išryškėja jau nebe griežtai tautinė ar geografinė, o moralinė-emocinė šiuolaikinių lietuvių tapatybės dimensija.

Emocinio komforto, svajonės išpildymo siekio ir atpildo istorija dramatizuojama Ivaškevičiaus pjesėje *Artimas miestas*. Svetimas miestas čia – nustelbtų troškimų realizacijos pažadas ir kūrinio veikėjai, sutuoktinių Svantės ir Anikos pora, peržengia saugios, pažįstamos ir savos erdvės ribą, t. y. jų likimą dramaturgas vaizduoja jau anapus moralinio pasirinkimo, ties kuriuo Macevičius užbaigia Birutės istoriją savo *Antoškos kartoškose*. Kopenhaga Malmės gyventojams Anikai ir Svantei kasdieną iškyla tarsi kitokio, nepatirto, tačiau viliojančio gyvenimo alternatyva. Tačiau, skirtingai nei ekonominiai, labiau apčiuopiami sumetimai Macevičiaus pjesėje, čia reikšminga savirealizacijos galimybė, prielaida patirti kitą ir tik nujaučiamą savo paties asmenybės pusę. Žaisdamas sociopsichologiniais stereotipais (Kopenhagoje tvirtas Svantensonų giminės atstovas Svantė susitinka savo jautriąją, iracionaliąją pusę, o kukli fru Svantenson – Anika tampa išradingos kūniškosios meilės žyne), Ivaškevičius greta nužymi tradicinę antinomiją tarp „savos“ ir „svetimos“ erdvių. Malmė Svantensonams – gerai sutvarkytas ir patogus miesčioniškas rojus: „<...> jūs mane su kažkuo supainiojot, – sako Anika. – Kadangi mes Malmėje turime butą prie jūros. Prie Lundo turim vasarnamį. Ruošiamės pirkti jachtą. <...> visi mokykloje žavisi mūsų vaikais. Svantė nupirko akcijų ir sakė, kad jos jau pakilo. <...> O aš esu jo žmona.“<sup>31</sup> Tačiau miesčioniškasis *locus amoenus* su bendruomenės

pagarba ir idiliškomis slidžių lenktynėmis aplink ežerėlį, kasdien pjaunama veja prieš namą ir pan. numato ir legitimius elgesio modelius. „Šeimos vyro ir tėvo“ bei „namų šeiminkės“ formatų spaudimas kaip ir „kito“ savęs nuojauta Svantę ir Aniką paskatina rinktis trumpas iškylas į svetimą ir „kitokią“ erdvę – Kopenhagą, kurioje dramaturgas sukonzentruoja tipiškus *locus terribilis* atributus. Pirmiausia, skersai Eresuno sąsiaurio tarsi „kekšė“ žiburiais nuolat „tau šviečiantis“ miestas vilioja pamatine įprastos aplinkos inversija – čia ne tik dar gali „pasibūti jaunas“, bet ir negalioja įprastos taisyklės, atsiranda galimybė pasimatuoti kitą savęs paties versiją. Ivaškevičiaus Kopenhagoje ne tik apvirsta stereotipiniai elgesio modeliai, pavyzdžiui, pasidavinėja vyras, o moteris disponuoja galia, bet tvyro egzotiška anonimiškumą užtikrinanti atmosfera, kviečianti išbandyti profaniškų malonumų „puokštę“. Tačiau svarbiausias „svetimos“ erdvės bruožas, skiriantis ją nuo įprastos terpės, – tai tariamybė. Kaip ir Vaičiūno pjesių miestus nusakančio „kaukių“ įvaizdžio atveju, Ivaškevičiaus Kopenhagoje viskas netikra, viskas – miestą patiriančiojo idiosinkrazijų vaisius. Atitinkamai miestas virsta klaidžia nesusipratimų, neatitikimų bei apgaulės vieta, ir Anikos istorijoje atsivimas jo vyliui tampa tragiškas. Taigi išcentrinis judesys svajonės išpildymo, emocinio nerimo patenkinimo link Ivaškevičiaus pjesėje susilaukia bausmės, o miesto, kaip svetimos erdvės, teikiamos galimybės atsiveria kaip destruktivi jėga.

Klaidinantys miesto apžavai, kaip tragiškos klaidos prielaida, dramatizuojami ir jauniausios kartos dramaturgės Marijos Korenkaitės (g. 1984) pjesėje *Pabėgimas į „Akropolį“* (premjera 2008, rež. Aidas Giniotis). Kūrinio fabulai rašytoja aktualizuoja standartinę topiką: paauglė iš provincijos pasprunka į miestą, tiksliau – jo sumažintą kopiją, savarakišką mikrokosmosą – stambų prekybos centrą: „Tas „Akropolis“ didelis didelis. Kaip miestas. <...> Ten visko yra... <...> Ten galima būti visą dieną, ir vis vien visko nespėsi pamatyti.“<sup>32</sup> Tačiau išsvajotame „mieste“ („Tai pati gražiausia vieta, kokią tik esu mačiusi...“<sup>33</sup>) laukia ne tik cinizmas ir apgaulė, bet ir prievarta, galiausiai mirtis. Demonizuodama miestą ir tradiciškai pasakodama apie čia sudūžtančias svajones, Korenkaitė nenuitolsta nuo miesto



destruktyvumo vaizduosenos standarto, tačiau reikšminga tai, kad pjesėje naikinantys miesto apžavai aiškinami brėžiant aiškias sąsajas su vartojimo kultūra.

Jau Vaičiūno pjesių miesto vaizdiniuose svarbus „svetimumo“ dėmuo buvo juose gyvenantys, tačiau nieko aiškiai „negaminantys“ miestiečiai: mieste dirbami darbai – netikri, grįsti apgaule, spekuliacijomis, fiktyviomis profesijomis. Tačiau taip sukaupotos lėšos suteikia tik mieste prieinamus malonumus, tilpusius erdviame veiksmazodyje „poniavoti“ – važinėti automobiliais, puoštis, mėgautis prabanga ir neįprastais santykiais<sup>34</sup>. Korenkaitė šią ne gaminančią, o vartojančią miesto dimensiją apibendrina savo miesto – prekybos centro – įvaizdžiu, dėdama tarp jų lygybės ženklą. Kaip ir Vaičiūnui, Korenkaitė miesto kultūra atstovauja tariamoms, t. y. nenatūralioms, vertybėms, tačiau dramaturgė, pabrėždama tragišką jų patrauklumą, drauge savo kūrinių nukreipia prieš manipuliacines vartotojiškos kultūros strategijas. Miestą-prekybos centrą gaubiančią patrauklumo aurą, kurią *Pabėgimo* veikėja Živilė klaidingai sutapatina su idealia, šviesia ir pozityvia būtimi, Korenkaitė tiesiogiai kildina iš „miesietiško“ cinizmo – sąmoningo manipuliavimo iki tikslinių grupių redukuotų žmonių svajonėmis ir troškimais. Perkamos emocijos čia sąmoningai permaskuojamos tarsi laimės pagrindas, ir įtikėjimas vartojimo teikiama pilnatve tampa tragiškos baigties prielaida.

Vartojimo ideologijos kritiką *Pabėgime* pabrėžė ir pjesę teatro laboratorijoje *Atviras ratas* pastatęs Aidas Giniotis. Melodramiškus fabulos dėmenis spektaklyje nustelbia ir neutralizuoja Bertolto Brechto mokyklos kompozicija: naratyvas suskaidomas, ir siužeto dalys atskiriamos „zongais“ – aktorių čia pat atliekamomis komentuojamojo pobūdžio dainomis. Taip, pasak Rido Viskausko, pastatyme įrašomas kvietimas mąstyti, sukuriamą emocinę distanciją, skatinanti ne išgyventi, o įvertinti pjesėje vaizduojamą istoriją<sup>35</sup>. Taigi Korenkaitė savo pjesėje ir Giniotis pagal ją pastatytame spektaklyje išekspozicuoja dar vieną miesto specifikos žymenį, tačiau ir šiuo atveju miestas išlieka *locus terribilis* – destruktyvi ir emociniam-moraliniam komfortui antinomiška erdvė.

Analizuotieji lietuviškos erdvės reprezentacijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre ir dramaturgijoje pavyzdžiai atskleidžia savitas jos raidos tendencijas. Svarbiausia jų laikytina tai, kad posovietinėje Lietuvoje įvykę kultūriniai virsmai netapo prielaida ir paskata radikaliai lietuviškos erdvės žymėjimo ir vaizduosenos kaitai. Priešingai, XX a. pab. – XXI a. pr. nacionalinės dramaturgijos kūriniuose reprezentuojama lietuviška erdvė turi daugiau sąsajų su tarpukariu tarpusia Lietuvos nacionalinės tapatybės vaizdinija. Lietuvio *locus amoenus*, skirtingai negu leistų tikėtis XX–XXI a. sandūros kultūros realybė, dramaturgijoje linkstama vaizduoti tarsi hermetiška, nors ir nebe kaimo ribos apibrėžiama emocinio komforto zona. Todėl Mariaus Ivaškevičiaus, Vytauto V. Landsbergio, Mariaus Macevičiaus ir kitų dramaturgų kūriniuose sudramatintą lietuviškos erdvės riboženklių topiką galima laikyti abiem Lietuvos nepriklausomybių laikotarpiams galiojusių lietuviškumo bruožų jungiamąja grandimi.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Kuznecovienė, Jolanta. *Šiuolaikinės lietuvių tautinės tapatybės kontūrai*. In: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2006, Nr. 2, p. 104.
- <sup>2</sup> Plačiau: Bauman, Zygmunt. *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, Kraków: Wydawnictwo WAM, 2006.
- <sup>3</sup> Petrikas, Martynas. *Lietuvių teatro kritika kaip socialinės veiklos laukas 1920–1940. Dakto disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2009, p. 31–33.
- <sup>4</sup> Petrikas, Martynas. *Teatras ir miestas: modernumo inscenizavimo patirtys*. In: *Kultūra ir miestas* / Sud. A. Rimkutė, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011, p. 151.
- <sup>5</sup> Putnaitė, Nerija. *Šiaurės Atėnų tremtiniai. Lietuviškosios tapatybės paieškos ir Europos vizijos XX a.*, Vilnius: Aidai, 2004, p. 114–115.
- <sup>6</sup> Bauman, Zygmunt. *Konsumowanie życia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, s. 94.
- <sup>7</sup> Cituota pagal: Ratajczakowa, Dobrochna. *Teatr narodowy: idea*. In: *Dialog*, 2010, Nr. 4, s. 17–18.
- <sup>8</sup> Cituota pagal: Ratajczakowa, Dobrochna. *Ibid*, s. 18.
- <sup>9</sup> Martišiūtė, Aušra. *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
- <sup>10</sup> Pabarčienė, Reda. *Petro Vaičiūno pasaulis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 113.
- <sup>11</sup> *Ibid*, p. 112.
- <sup>12</sup> Girardet, Raoul. *Politiniai mitai ir mitologijos*, Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 153–154.
- <sup>13</sup> Cituota pagal: Pabarčienė, Reda. *Ibid*, p. 117.
- <sup>14</sup> Cituota pagal: Girardet, Raoul. *Ibid*, p. 154–155.



- <sup>15</sup> Cituota pagal: Pabarčienė, Reda. Ibid, p. 117.
- <sup>16</sup> Vaičiūnas, Petras. *Dramos ir komedijos*. T. II, Vilnius: Vaga, 1971, p. 395.
- <sup>17</sup> Pabarčienė, Reda. Ibid, p. 117.
- <sup>18</sup> Ibid, p. 118.
- <sup>19</sup> Plačiau: Ratajczkova, Dobrochna. *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław: Wiedza o kulturze, 1994.
- <sup>20</sup> Pabarčienė, Reda. Ibid, p. 147.
- <sup>21</sup> Martišiūtė, Aušra. *Sakralaus ir demoniško miesto vaizdiniai lietuvių dramaturgijoje*. In: *Literatūra*, 2006, Nr. 48 (1), p. 57.
- <sup>22</sup> Landsbergis, Vytautas. V. *Trys pjesės*, Vilnius: *Domincus Lituanus*, 2009, p. 111.
- <sup>23</sup> Ibid, p. 110.
- <sup>24</sup> Ibid, p. 111.
- <sup>25</sup> Ibid, p. 134.
- <sup>26</sup> Ibid, p. 137.
- <sup>27</sup> Parulskis, Sigitas. *Nesibaigianti vienatvė dviem*. In: 7 *meno dienos*, 2002 m. liepos 12 d., [http://www.culture.lt/7md/?leid\\_id=530&kas=straipsnis&st\\_id=213](http://www.culture.lt/7md/?leid_id=530&kas=straipsnis&st_id=213) [žiūrėta 2011-02-18].
- <sup>28</sup> Macevičius, Marius. *Antoškos kartokos*, Kaunas: Kitos knygos, 2009, p. 55.
- <sup>29</sup> Ibid, p. 16.
- <sup>30</sup> Ibid, p. 70.
- <sup>31</sup> Ivaškevičius, Marius. *Artimas miestas*, Vilnius: Apostrofa, 2005, p. 37.
- <sup>32</sup> Korenkaitė, Marija. *Pabėgimas į „Akropolį“*. In: *XXI amžiaus lietuvių dramaturgija* / Sud. A. Martišiūtė-Linartienė, D. Šabasevičienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 432.
- <sup>33</sup> Ibid, p. 433.
- <sup>34</sup> Pabarčienė, Reda. Ibid, p. 118.
- <sup>35</sup> Viskauskas, Ridas. *Liūdna tiesa apie bėgančiuosius*. In: *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 20 d., [http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3229&kas=straipsnis&st\\_id=14427](http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3229&kas=straipsnis&st_id=14427) [žiūrėta 2011-02-19].

**Martynas PETRIKAS**

*Vytautas Magnus University, Lithuania*

## DISTANT CITY: ISSUE OF NATIONAL SPACE IN CONTEMPORARY LITHUANIAN THEATRE

**Keywords:** national identity, contemporary Lithuanian theatre, contemporary Lithuanian dramaturgy, national space.

### Summary

The article presents the analysis of the examples of representation of a space that could be defined as 'national' in contemporary Lithuanian theatre and drama. The development of national space imagery on stage reveals that cultural transitions in the post-soviet Lithuania made no prerequisites or incentives for radical changes in depiction on stage. On the contrary, at the end of the 20th and the beginning of the 21st century the Lithuanian space represented in national drama is more likely to relate to the imagery of the national identity that thrived during the interwar period.

The analysis departs from the popular Petras Vaičiūnas drama during the period of the first independence, namely, the imagery of Lithuanian *locus amoenus* (pleasant place) in his works. The playwright depicted the Lithuanian village by emphasizing a strict dichotomous distinction from the city, i.e. *locus terribilis*, that both assimilates and dehumanizes. Thus, pastoral village space in the inter-war dramas became the synonym of the national identity reservoir.

A Lithuanian *locus amoenus*, despite cultural reality of the turn of the 20th century, tends to be depicted in the contemporary Lithuanian drama as hermetic, though defined beyond the boundaries of a rural space.

The analysis of Vytautas V. Landsbergis play *Vilis* (2005) presented in the article reveals one of the clearest examples of traditional rural imagery recurring in contemporary drama. The Orvidai homestead (the homestead created by the folk artist Kazimieras Vilius Orvidas in the Soviet times is an open museum for the exhibition of works that synthesize modern, sacred and folk art) described in Landsbergis play is not only a typical *locus amoenus*, hermetic Arcadia, but also a reservoir of moral-ethical links. By depicting the history of Orvidas the playwright draws tradi-

tional coordinates: a centripetal movement towards the roots, the utopia of enriched, remote and natural being that heals all the ailments acquired in the, outside, i.e. the city.

However, in other contemporary drama examples the topography of ideal realm for Lithuanian identity becomes complicated. If the opposition between 'the home' and 'the world' remains significant, though the separating boundaries hereby become porous and open for free circulation and assimilation of 'the own' and 'the alien'. Subsequently, having lost a clearly defined centre, the system of moral-ethic coordinates becomes complicated.

'The city', as the antinomy of the earthly Arcadia, in this case not only a village, but a 'home' or emotional comfort zone, retains its attractiveness in dramas, and becomes for the characters of contemporary drama, similarly as for the characters of Vaičiūnas' plays in the pre-war period, the enticing place for the fruition of dreams and hopes. However, false dreams and visions about the city, the capital, or the overseas disappoint the drama characters: urbanistic medium most oftenly appears to be hostile and destructive.

The analysis of the Lithuanian national space landmarks in Marius Ivaškevičius, Vytautas V. Landsbergis, Marius Macevičius and other contemporary playwright dramas in this article reveals that imagery of Lithuanian *locus amoenus* reveals the continuation of distinctive Lithuanian identity features that existed in the period of Lithuanian independence rather than their change.

Gauta 2012 06 23

Parengta spaudai: 2012 10 30

**Jurgita STANIŠKYTĖ**  
*Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas*

## TARP NAUJOJO REALIZMO IR MITO: DABARTIES VERSIJOS ŠIUOLAIKINIAME LIETUVOS TEATRE

**Reikšminiai žodžiai:** Lietuvos teatras, naujoji drama, posovietinė kultūra, realizmas.

Teatro menas, kaip gyvos komunikacijos tarp tikrovės, scenos ir žiūrovo erdvė, glaudžiai sąveikauja su įvairiomis socialinio gyvenimo sferomis. Atrodytų, kad kalbėjimas apie dabartį arba prisilietimas prie šios dienos yra pagrindinė gyvojo teatro meno privilegija, tačiau pastarųjų dešimtmečių Lietuvos scenos meno ir šiuolaikinės sociopolitinės realybės santykių negalėtume apibūdinti nei kaip abipusio dialogo, nei kaip aistringų ginčų. Dar 1989 metais vykusioje Kultūros barų diskusijoje filosofas Evaldas Nekrašas reziumavo: „Manau, kad lietuvių teatras šiandien neatlieka savo tikrosios misijos. Jis labai mažai kalba apie mus pačius. Šitame laike ir šitoje erdvėje.“<sup>1</sup> Šis teiginys pasirodė besanti ne tik itin teisinga, bet ir lemtinga posovietinio Lietuvos teatro diagnozė, lydėjusi scenos meno praktiką visus du dešimtmečius. 1997 metais teatro kritikas Audronis Liuga, pratęsdamas beveik dešimtmečio senumo diskusijos dalyvių mintis, kaip pagrindines Lietuvos teatro intravertiškumo, uždaro ir savotiško meninio autizmo priežastis nurodė ne tik teatrą „žeidžiantį laiką“, bet ir režisieriaus teatro tradiciją bei autorefleksyvią Lietuvos režisūros įžymybių laikyseną, metaforiškai įvardijamą kaip latentinį troškimą iš vidaus užsirakinti dramblio kaulo bokšte. „Teatras darosi intravertiškas. Jo objektu vis dažniau tampa paties režisieriaus pasaulėžiūra, jo gyvenimiškas ir kūrybinis likimas. (...) Antrinė vaizdo realybė – tai individualios režisieriaus kūrybos triumfas ir savotiškas teatro maištas prieš gyvenimą, bandant pabėgti nuo jo į vaizduotės pasaulį.“<sup>2</sup> Neaktualaus,

nesocialaus ir apolitinio teatro etiketė tapo savotišku posovietinio Lietuvos teatro „kanonu“, o būtinybę jį įveikti ar paneigti, tęsti ar paaiškinti jaučia beveik visi lietuviškojo teatro lauko dalyviai.

Išsamiau analizuojant dabarties ir teatro santykių problemą, pirmiausia svarbu pažymėti jos tiesioginį sąryšį su reprezentacijos, t.y. tikrovės ir jos meninės išraiškos, samprata. Klasikinės ir modernios reprezentacijos teorijos darė prielaidą, kad realybė egzistuoja nepriklausomai nuo reprezentacijos, kuri ją tik išreiškia. Pagal šią logiką teatras, norėdamas būti šiuolaikiškas ir aktualus, privalo scenoje vaizduoti tikrovę – ją atspindėti, transformuoti jos vaizdinius pagal kūrėjų viziją ar kritikuoti visuomenėje egzistuojančius *status quo*, demonstruodamas galimas alternatyvas. Tokia socialinio, arba aktualaus, teatro samprata vyrauja posovietiniame Lietuvos teatre, kai teatro kūrėjai, pirmiausia ieškodami šiuolaikinės visuomenės problemas ar tiesiog abstraktaus dabarties žmogaus jausenas analizuojančių dramos tekstų, siekia kalbėti apie dabartį. Būtent dramaturginėmis priemonėmis kritinis teatro potencialas gaivintas pirmąjį Lietuvos Nepriklausomybės dešimtmetį, o kitokio aktualumo formos, pasireiškiančios per aktoriaus, autentiško poveikio, asmeninio pasakojimo, mito ar klasikinio kanono dekonstrukcijos, spektaklio – tikrovės tyrimo ar biofikcijos panaudojimą, Lietuvos scenoje pradėjo rasti tik XXI a. pirmame dešimtmetyje. Galime teigti, kad šiuolaikiniam Lietuvos scenos menui puikiai tinka teatrologo Hans-Thies Lehmanno teiginys, jog teatras ir

drama daugelio žmonių sąmonėje taip susiję, kad, nepaisant visų radikalių teatro pokyčių, dramos koncepcija išlieka slapta normatyvine teatro idėja<sup>3</sup>.

Vis dėlto sceninės dramos tekste įkūnytos tikrovės formos gali būti įvairialypės. Viena vertus, šiuolaikinis teatras, prisimindamas natūralistinį Emilio Zola priesaką be apgaulės, melo ar išmonės „tyrinėti tikrovę“, siekia tiesiog dokumentuoti šiuolaikinę realybę. Tapęs mimetiniu poindustrinės reginių visuomenės veidrodžiu, teatras kartu tarsi atspindi ir save. Deja, tokia „naujoji mimezė“ retai įgyja kritinį pavaldą, nes pakartotas veiksmas, suvaidinta norma ar taisyklė įgyja ritualo statusą, tad „teatrališkasis realizmas“ ne tik neišlaisvina nuo vyraujančių tikrovės simuliacijos formų ar manipuliacinių mechanizmų, bet ir įtvirtina bei įteisina spektaklio visuomenės kalbą čia ir dabar. Neretai šiuolaikiniame Lietuvos teatre atsitinka ir taip, kad dokumentinė dramos teksto realybė spektaklyje perrašoma ryškiais režisūriniais įvaizdžiais, ir, „įvilktą“ į teatrinių konvencijų rūbą, tampa teatrališka neigiama šio žodžio prasme – dirbtinė, pakartota, pretenzinga.

Analizuojant, kaip scenos meno priemonėmis kuriama ir įprasminama šiuolaikinė realybė, šiame straipsnyje išskiriami ir aptariami du šiuolaikiniame Lietuvos teatre egzistuojantys dabarties vaizduosenos variantai: Marko Ravenhillo pjesės *Shopping and Fucking* ir Sofoklio dramos *Edipas karalius* pastatymai Oskaro Koršunovo teatre.

## IMPORTUOTA TIKROVĖ

Apie tai, kad Lietuvos teatras ne tik vengia tiesiai bei atvirai žvelgti į praeitį, bet ir nenoriai konstatuoja dabartį, kalbėta seniai. Jeigu pirmaisiais Nepriklausomybės metais posovietinį Lietuvos teatrą dar šiek tiek domino kolektyvinės atminties formos, asmeninei atminčiai ar patirčiai jis liko beveik visai abejingas. Autobiografija, dokumentinė drama ar tiesioginis pasakojimas – tai raiškos formos, svetimos ar tiesiog neatrastos vyresniųjų Lietuvos teatro kūrėjų, o ir iš jaunųjų savąją jauseną bei patirtis teatre nauja scenos kalba perteikti bandė nedaug kas. Oskaras Koršunovas su bendraminčiais kone vienintelis viešai deklaravo norą „suvokti, kas vyksta su tavimi, tavo šalyje, pasaulyje, kokia yra dalykų tvarka“<sup>4</sup>.

Lietuvos teatras, atsidūręs „lūžio teritorijoje“, vengė kalbėti apie dabartį tiesiogiai, o jeigu ir užsimindavo apie jos egzistavimą anapus teatro sienų, tai tik per simbolį, alegoriją ar metaforą.

Tuo metu, kai 2001 m. britų teatro kritikas Michealas Billingtonas su neslepiamu džiaugsmu savo straipsnyje *Guardian* konstatavo, kad jaučiasi taip, lyg sugrįžtų „senos geros“ dienos, – politinio teatro iniciatyvos Didžiojoje Britanijoje tarsi atgimsta iš naujo ir sparčiai plinta<sup>5</sup>, kai Vakarų Europoje vyksta dokumentinio, pažodinio (*verbatim*) ar biofikcijos teatro bumai<sup>6</sup>, Lietuvoje vykstančiose viešose diskusijose konstatuota, jog „teatras prarado sąsajas su tuo, kas realiai vyksta gyvenime, su mūsų buities, o ir kartu būties problemomis“<sup>7</sup>. Taip teigė režisierius Oskaras Koršunovas, pridurdamas, kad „teatras tapo nevisuomenišku, nesocialiu menu, skirtu gurmanams. (...) Deja, tai, kas su mumis vyko ir vyksta – gana skaudūs procesai – teatro buvo apeita“<sup>8</sup>. Radikalai naikinti „realybės trūkumą“ postsovietiniame Lietuvos teatre režisierius apsisprendė pasitelkęs 1996 metais parašytą britų dramaturgo Marko Ravenhillo pjesę *Shopping and Fucking*, kuri, Koršunovo žodžiais, galėtų kontaktuoti su realybe, o kartu ir priešintis šiandieniniam Lietuvos teatrui<sup>9</sup>. Britų teatro kritikos apibūdinamos kaip tiesmuko kalbėjimo, režiančio „tiesiai į veidą“, pavyzdžiai, demonstruojantys smurto vaizdinius ir atvirą kūniškumą, prabylantys gatvės žargonu ir fiziologija, šokiruojantys grubia raiška ir padorioje bendruomenėje nutylimomis temomis (Aleks Sierz), kitų kaltinamos lėkštumu, cinizmu ir netiesa (Don Shewey), Ravenhillo pjesės į Lietuvos teatro sceną atvedė „naujojo realizmo madą“<sup>10</sup>. Lietuvos kūrėjus šios pjesės viliojo galimybė neatsilikti nuo vakarietiško teatro konteksto, grąžinti kitokį („naują“) realizmą ir priartėti prie „karštos“ dabarties. Ne veltui spektaklį anonsojančių publikacijų antraštės šalia žodžio „skandalas“ mirgėjo sąvokomis „O. Koršunovo realistinis teatras“ ar „Koršunovo realizmas“.

Ravenhillo pjesės, pasak teatro kritikų, – tai atsakas į besikeičiančią Britanijos kultūrinę ir politinę tvarką. Atskleidžiančios gyvenimo „post-“ eroje, kai, perfrazuojant Zygmundą Baumaną, moralinė sąmonė yra nuskausminta, bet dar neamputuota, sunkumus ir spinduliuojančios nerimą, frustraciją

ir sąmyšį. Įkandin paties dramaturgo, pareiškusio, kad jo pjesių herojai stengiasi suteikti pasauliui prasmę, kai to nebepali padaryti nei religija, nei ideologija, Ravenhillo (ir kitų „naujųjų realistų“) dramos apibūdinamos kaip moralinės pozicijos paieškos poideologiniame pasaulyje. Visas senosios britų dramaturgų kartos utopijas – tiek konservatorišką individualizmą, tiek kairuolišką socialinį teisingumą – „naujieji realistai“ nurašė į nuostolius kaip „senių svajas, kurias nugalejo istorija“. Šis giluminis kartų konflikto užtaisas, imanentiškai slypintis visose Ravenhillo pjesėse, kartu su nostalgija altruizmui ir tarpasmeniniams ryšiams, noru atsiverti kitoniškumui ir nemaža ambivalencijos doze leidžia teatro kritikams nagrinėti šias pjeses kaip baumaniškosios „postmodernios etikos“ versijas ar bent jau tokios etikos galimybių studijas. Ravenhillo pjesėse kritikai įžvelgia ir vartotojiškai visuomenei būdingo egocentrizmo, šiuolaikinio narcisizmo ir hedonizmo kritiką, kuri, kartu su pjesėse daugiau ar mažiau ironiškai reiškiamu „vienos tiesos“ ilgesiu, leidžia jas apibrėžti kaip postmodernios „mikropolitikos“ pavyzdžius. Visos tėvams pasaulio tvarką aiškinusios sistemos susikompromitavusios, tačiau vaikai jaučia nostalgiją „didžiajai tvarkai“, kuri pjesėse prasiveržia įvairiausiais – utopiniais, košmariškais, ciniškais ir ironiškais būdais. „Aš noriu komunizmo ir rasinės segregacijos. Noriu piršto ant branduolinio mygtuko. Noriu gėjų maro.... Noriu žinoti, kur aš esu“, – sako Timas iš Keleto tikslų polaroidinių nuotraukų. Atrodytų, kad pjesės herojai kartu su autoriumi negali apsispręsti, ar jie ilgisi vertybių, tikrumo, etinių ryšių, o gal tiesiog ieško galimybių priimti „teisingą“ sprendimą be moralės normų spaudimo. Poideologinės eros dilema, kai siekiama pasielgti „moraliai“, pavyzdžiui, pripažinti kito skirtingumą, nesistengiant „ištiesinti“ jo kitoniškumo tapatybės principu, kartu abejojant, ar toks poelgis gali įvykti, neturint jokių vertybinės sistemos (moralės) principų, ir atspindi imanentinį šiuolaikinės visuomenės principą – ambivalenciją.

Koršunovo režisuotas britiškos realybės įsiveržimo seansas žiūrovą atakavo materialios tikrovės konkretumu: baldais, televizoriaus ekranais, gatvės rūbais, buteliais, plastikų, maistu, technomuzika, natūralistiniais gestais. Kartų konfliktas ir prasmės

paieškos tarsi liko spektaklio paraštėse, o žadėtasis „realistinio teatro“ sugrįžimas virto dekoratyviniu realizmu ar, tam tikra prasme, simuliacija, neišgyventa patirtimi. Tai jokių būdu ne Jeano Baudrillardo apibrėžtas simuliakras, neturintis jokio ryšio su bet kokia realybe, o greičiau atvaizdas, slepiantis tikrovės nebuvimą<sup>11</sup>. Pjesės realybę režisierius perteikė tiksliai ir pagal kanoną režė tiesiai publikai į veidą. Tačiau 1999-tųjų Lietuvos ir 1996-tųjų Londono tikrovės skyrėsi – mimezio principu pateiktoje dabarties šukėje publika dar neatpažino savęs, o stebėjo filmą apie šiuolaikinės Britanijos bėdas, kurios vieniems atrodė labai „cool“, kitus gąsdino, tačiau mažai kam buvo savos. Daugelis kritikų atkreipė dėmesį į dekoratyvų, madingą ir kiek dirbtinį spektaklio pobūdį. „Atšiaurus realizmas ir Koršunovo pastatymo dėsniai šiek tiek išsiskiria, nes režisierius vis dėlto pateikia estetizuotą ir patraukliai įpakuotą šių dienų aktualijų modelį, kuris ir provokuoja kultūringai“, – teigė Indrė Daunytė<sup>12</sup>. Panašiai apie *Shopping and Fucking* tikrovę, kaip sudekoratyvintą ir estetizuotą britišką brutalumą, „patalpintą į madingų daiktų lentyną“, savo straipsnyje pasisakė ir Ramunė Marcinkevičiūtė<sup>13</sup>.

Toks neatitikimas atsirado ne tiek dėl režisūrinės strategijos ar pjesės pobūdžio, kiek dėl paties (neo) mimetinio principo taikymo. Realybės efektas scenoje atsiranda kaip sceninio vaizdinio ir žiūrovo sąveikos rezultatas. Labai svarbi sąlyga tam, kad spektaklis atsivertų žiūrovui ne kaip realybės interpretacija ar išmoninga transformacija, o kaip tikrovės atspindys – tai žiūrovo suvokimo įpročiai ir ideologinės schemas. Bernardas Dortas vienas pirmųjų iškėlė hipotezę, jog, nepaisant įsitvirtinusių stereotipų, natūralistiniame teatre suvokėjas atliko labai svarų autentifikacijos vaidmenį. Būtent suvokėjas „patvirtindavo“ realistinės reprezentacijos tikrumą, sutikrindamas jos sceninę versiją su jo patiriama (ar ideologinių schemų jam įdiegta) tikrovės versija. Spektaklio *Shopping and Fucking* pasiūlyta realybės versija dar nebuvo palaikoma postsovietinės Lietuvos tikrovės taip, kad publika ją suvoktų, perfrazuojant Johną Tomlinsoną, kaip artimą patirtį ar asmeninius santykius, besirutuliojančius apie savojo gyvenamo pasaulio šerdį<sup>14</sup>. Nors posovietinėje Lietuvoje daugeliui jau buvo suteikta „vartotojo



pilietybė“, dar ne visi galėjo naudotis jos teisėmis, ne visiems ji buvo tapusi įsisąmoninta tapatybe. Ne veltui po spektaklio surengtoje diskusijoje pasisakiusių žiūrovų lūpomis skambėjo tam tikrą atsiribojimą ženklinančios intonacijos: „baisu“, „aš taip ir negyvenu“, „kaip apsaugoti vaikus nuo tokio gyvenimo“<sup>15</sup>. Taip spektaklio „naujasis realizmas“ virto mimikrija, fiziniu, o ne mentaliniu artėjančios, bet dar svetimos tikrovės pamėgdžiojimu.

Tikrumo pojūtį spektakliui suteikė ne šiuolaikinės temos, tikrovės objektai ar kalba (kurią kritikas Vaidas Jauniškis itin taikliai apibūdino kaip dirbtinę „teleserijinę lietuviškai britišką“<sup>16</sup>), o aktorių vaidyba. Viena vertus, lyg iš tikrovės išplėsti, kita vertus – obsceniški ir „kreivi“ pjesės personažai provokavo aktorius ieškoti vaidmenį formuojančių dėmenų anapus įsijautimo doktrinos ir balansuoti ant trapios linijos tarp autentiškumo ir pozos. Aktorių vaidybą šiame spektaklyje galima apibūdinti kaip socialinius vaidmenis realybės šou: veikėjai egzistuoja erdvėje, kuri tarsi savaime atitolina, įtarpina bet kokį autentiškumą ar tiesioginį poveikį; aplinkos (prodiuserių / režisieriaus / dramaturgo) siūlomas vaidmuo nuaustas iš stereotipų ir pozų, bet atlikėjų pastangos priešintis ar paklusti situacijai ilgainiui ima atrodyti labai natūraliai, kaip gyvūnų zoologijos sode – nenatūralioje aplinkoje jie atrodo iš tikrųjų pavargę arba perdėtai nervingi. Kaip reziumavo Daunytė, Koršunovo *Shopping and Fucking* aktualumo vardiklis – tai emocinis ryšys, gimstantis per aktorių ir provokaciją mąstyti<sup>17</sup>.

#### MITOLOGIZUOTA PATIRTIS IR SIMBOLINĖS DABARTIES FORMOS

Dabarties refleksija, arba patirtis, perteikiama per reprezentacines sistemas: verbalius ar neverbalius pasakojimus. Taip, kaip „naratyvo“ problema istoriografijoje, simbolinės dabarties reprezentacijos formų pasirinkimas teatre taip pat yra pamatinis klausimas, atveriantis dabarties interpretavimo problematikos spektrą. Kaip jau minėjome, sovietmečiu Lietuvos teatras mieliau rinkosi simbolinius dabarties įvardijimo tropus: alegorija, simbolis, metafora tapo kertiniais sceniniais tikrovės interpretavimo ženklais. Taip Lietuvos teatre stipriai

įsitvirtino simbolinės režisūrinio mąstymo formos, o pačių tikrovės perteikimo ar formavimo būdų (reprezentacijos) analizė ar dekonstrukcija, kaip jau minėjome šios dalies įvade, pirmaisiais Nepriklausomybės dešimtmečiais Lietuvos teatro kūrėjų beveik visiškai nedomino. Posovietiniame Lietuvos teatre simbolinis dabarties reprezentavimas (kritikų įvardijamas „antrinės vaizdo realybės kūrimu“) daugelyje spektaklių buvo tęsiamas. Moderniam binariniam požiūriui būdingas ir latentiskai Lietuvos scenos meno lauke egzistuojantis neigiamas mimetinio vaizdavimo, kaip pačios banaliausios tikrovės perteikimo formos, vertinimas veikė ir posovietinio teatro kūrėjus, provokuodamas ne tyrinėti ar gilintis į dabarties realybę, o demonstruoti savąjį stulbinamos ir unikalią fantazijos pasaulį, prie „kaitrios“ dabarties situacijos prisiliečiant, anot taiklaus Rasos Vasinauskaitės pastebėjimo, tik „pirštų galiukais“<sup>18</sup>.

Kalbant apie teatro ir jo socialinės aplinkos (visuomenės) santykius būtina prisiminti XX a. pabaigoje socialiniuose moksluose, antropologijoje, etnologijoje ir kultūrinėse studijose įsitvirtinusias socialinio konstrukcionizmo tendencijas, siekiančias įvairius socialinius procesus analizuoti per teatro modelio ar metaforos prizmę<sup>19</sup>. Teatro analizei šias įžvalgas pritaikęs amerikiečių teatro teoretikas ir praktikas Richardas Schechneris, pasitelkęs antropologo Victorio Turnerio tyrimus, apibrėžė socialinės ir estetinės dramos dinamikos struktūrą<sup>20</sup>. Schechneris teigė, kad Turnerio keturių etapų socialinės dramos modelis yra ne tik universalus ir pritaikomas visoms socialinėms organizacijoms – ši struktūra yra atpažįstama ir daugelyje klasikinių teatro dramų. Teatre socialinės dramos dažnai naudojamos kaip medžiaga spektakliui arba pjesei, o socialinėje dramoje visada egzistuoja paslėptos teatrinės technikos. Turneris, antrindamas teatrologo įžvalgoms, konstatavo, jog estetinė drama visada egzistuoja kaip tam tikras matomas ar nematomas, netgi sąmoningas ar nesąmoningas socialinės dramos metakomentaras.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre galima aptikti nemažai latentinės ar tiesioginės socialinės ir estetinės dramos reversijos pavyzdžių. Čia neprilygstamas meistras – režisierius Jonas Vaitkus, kurio spektakliuose užkoduotos socialinės dramos radikalizuoja ar aktualizuoja klasikos ar modernios dramaturgijos

pastatymus<sup>21</sup>. Vis dėlto aktualiausi šiuolaikinio teatro kontekste yra ne tiek socialinės dramos potekstės, kiek bandymai tikrinti, kokios simbolinės reprezentacijos tinka, siekiant suteikti sceninę formą šiuolaikinei socialinei tikrovei. Būtent toks siekis užčiuopti gilumines struktūras, organizuojančias (jungiančias ar išskaidančias) subjektyvius pasakojimus apie dabarties jauseną, matomas Koršunovo režisuotame spektaklyje *Oidipas karalius* (pagal Sofoklio pjesę, 2002, OKT).

Edipo komplekso tematika ir psichoanalitinė jos interpretacijų amplitudė buvo plėtojama daugumoje ankstesnių Koršunovo darbų kaip kartų konflikto, atminties / užmaršties formų ir pasąmoninių troškimų problemos variacijos, tad režisieriaus „grįžimas“ prie pamatinio teksto atrodė logiškas ir nuoseklus. Jeigu pirmuose savo darbuose Edipo komplekso manifestacijos išreiškė, anot Edgaro Klivio, „savijautą generacijos, kurios patirties nepajėgus nušviesti nei protas, nei mitas“,<sup>22</sup> spektaklio *Oidipas karalius* teminis ir reprezentacinis audinys – mitas interpretuojamas kaip nenugalima, nesibaigianti ir neišvengiama lemtis, galios forma, veikianti visuose kontekstuose. Teatro kritikas Audronis Liuga įžanginėje spektaklio recenzijos dalyje konstatuoja, kad „šiuo spektakliu režisierius pateikia savo atsakymą į klausimą, kaip mūsų laikais gali būti suvokiama antikinė tragedija“<sup>23</sup>. Tikslinant šį teiginį, reikėtų sakyti, jog Sofoklio teksto interpretacija režisierius bando parodyti, kaip šie laikai gali būti suvokiami per antikinės tragedijos – mito – kodą.

Mitas kaip mąstymo modelis ir mitas kaip „kalbėjimo tipas“ (reprezentacijos tipas), apibūdinti Claude'o Lévi-Strausso ir Rolando Bartheso, suteikia galimybę žvelgti į jį ne tik kaip į kilmės istorijos pasakojimo versiją, bet ir kaip į tikrovės struktūravimo ir organizavimo būdą. Mitologinio kodo tvarumas ir transistorinis mitinių modelių pobūdis leidžia naudoti jį kaip kultūrinį scenarijų naujiems socialiniams reiškiniams įvardinti. Istorikas Raphaelis Samuelis mitą apibūdina kaip simbolinės tvarkos arba santykio tarp įsivaizduojamo ir realaus metaforą ir teigia, kad, tyrinėdamas socialines transformacijas išgyvenusiųjų pasakojimus, priėjo prie išvados, jog mitas veikia ne tik kaip represinė malšinanti galia, bet ir kaip sistema (struktūra),

suteikianti galimybę atsidūrusiems radikalios kaitos situacijoje sujungti praeitį ir dabartį.<sup>24</sup> Koršunovą kaip tik ir domina Edipo mito struktūra ir galimybė ją apropriuoti, panaudoti savo reikmėms, kartu aiškiai demonstruojant, jog ir dabartis (tikrovė), ir individas (subjektas) egzistuoja kultūros sistemoje. Režisierius teigia:

Galvodamas apie teatro misiją, manau, kad ji turi padėti išvelgti mūsų kasdienybės, rutinos prasmę, rasti joje vertybių skalę, kuri dingsta kasdienybės veiksmė, kasdieninių santykių rutinoje. Atrasti kasdienybėje universalius mitologinius kodus, likimines gyvenimo akimirkas – manau, kad tai irgi yra šiandienos teatro pašaukimas. Išvelgti reikšmę ten, kas atrodo nereikšminga, buitiška, be vertės. Išvelgti būtį, egzistencinį matmenį buityje. Išgirsti, kaip kasdieninėje mūsų kalboje, paprastame pokalbyje autobuso stotelėje suskamba pamatiniai dalykai, ir nebereikia cituoti klasikų ar Šventojo Rašto.<sup>25</sup>

Interpretuodamas Sofoklio *Edipą karalių*, Koršunovas naudoja mitą kaip modelį ar matricą šių dienų, pirmiausia kaitos situacijos, patirtims išreikšti. Spektaklis demonstruoja visa apimančios praeities galios – tvaraus mito, persekiojančio žmogaus sąmonę, bet išliekančio nematomo tikrovėje, ekspoziciją. Koršunovo režisuotame *Oidipe karaliuje* antikinė tragedija yra projektuojama į šiuolaikinį socialinį kontekstą. Edipo mitas interpretuojamas kaip nenugalima, nesibaigianti ir neišvengiama lemtis, galios forma, veikianti visuose kontekstuose. Kaip tiksliai pastebėjo lenkų kritikas Lukaszas Drewniakas, „mitui neleista nuo mūsų atsitraukti, tai mūsų pasirinkimo, žodžių ir gestų matrica“<sup>26</sup>. *Oidipo karaliaus* situacija susiejama su dabartimi per atpažįstamą socialinį kontekstą: spektaklio pradžioje Edipas vaizduojamas kaip šiuolaikinis „sėkmės menedžeris“, Tėbų „meras“, dėvintis pilką biurokrato kostiumą ir kalbantis deklaratyviu „problemas sprendžiančio“ politiko tonu. Pasak Marcinkevičiūtės, „sėkmės menedžerystė ir sėkmės griuvėsių idėjinis artumas labai atvirai deklaruoja dabartinių teatro trisdešimtmečių savijautą – Edipas atpažįstamas kaip savas protagonistas“<sup>27</sup>.

Spektaklio scenografija (scenografė Jūratė Paulėkaitė) grąžina žiūrovus į vaikystės erdvę – sovietinę vaikų žaidimo aikštelę („atpažįstamą, matytą, tokią kaip monolitinių šeškinų kiemuose“<sup>28</sup>) su žinomais objektais: smėlio dėže, sūpuoklėmis, pavėsine – grybu, gigantišku pliušiniu meškučiu (Korifėjus, aktorius Irmantas Jankaitis), peliukais mikiais (choras) ir Pinokiu (Teiresijas, aktorė Eglė Mikulionytė). Dar daugiau, šios aikštelės prototipas – režisieriaus vaikystės kiemas Vilniaus Žirmūnų rajone<sup>29</sup>. Toks scenografės sprendimas suteikia dar vieną konkretumo ir atpažįstamumo lygmenį spektaklio prasmei struktūrai. Išgryninta scenos erdvė, minimalistinė ir šalta, lydima gyvų perkusijos smūgių, mušančių griežtą antikos ritmą mechaninių choro judesių ritualui. Tai mito erdvė, kurioje susiduriame su realiais į vaikystę nurodančiais objektais. Šie tikrovės simboliai spektaklyje tampa antikinės tragedijos kodais ir demonstruoja asmeninės praeities ir atminties neišvengiamumą.

Spektaklio subtekstas – jo nuorodos į šiuolaikinę tikrovę. Simbolinė Edipo (Dainius Gavenonis) transformacija nuo ideologinio „politinio lyderio“ prie fragmentuoto subjekto – tai tarsi lakaniškojo perėjimo nuo įsivaizduojamo būvio į simbolinį inscenizacija. Spektaklio pradžioje, kai Edipo „aš“ dar nėra apibrėžtas, o jo tikroji tapatybė nežinoma, jis tarsi egzistuoja įsivaizduojamoje plotmėje. Šiai įsivaizduojamai būsenai spektaklio erdvėje atstovauja aiškūs ir atpažįstami socialinės realybės ženklai, supantys Edipą. Vientisą savivaizdį jis atpažįsta kituose, tarsi psichoanalitinės teorijos vaikas, stebėdamas save veidrodyje. „Kol tebesame įsivaizduojamos būties karalijoje, tol neįstengiamo teisingai atpažinti savosios tapatybės, laikydami ją pastovia ir išbaigta, taip pat ir tikrovės, kuri atrodo nesikeičianti“, – teigia Lacanas<sup>30</sup>. Spektaklio pabaigoje, sužinojęs savo tikrąją tapatybę ir Tėvą, Edipas, pagal lakanišką scenarijų įžengęs į simbolinės tvarkos erdvę, tampa suskilusiu subjektu. Šį subjekto išskaidymą spektaklio erdvėje vizualiai įkūnija choro narių dėvimos kaukės, padarytos iš Edipo veido kopijų. Kai tikroji Edipo tapatybė yra įvardijama, realybė, kurią spektaklyje reprezentavo socialiniai dabarties ženklai, ima nykti. Pilkojo Edipo kostiumo atplaišos ir liekanos apsieja aplink jo

kūną antikinio chitono kontūru – atpažįstamas tikrovės paviršius transformuojasi į abstraktų mitą. Šiuolaikinės socialinės hierarchijos ir galios žaidimai galimi tik nežinomybės, šiame spektaklyje sužinoti tiesą reiškia prarasti galios branduolį ir tiesioginį sąlytį su tikrove – išsidūręs akis nusižudžiusios Jokastės sagėmis Edipas pasaulio nebe matys. Kaip knygos apie šiuolaikines Edipo mito interpretacijas įvade teigia literatūrologas Haroldas Bloomas, Edipo išsarmės esmė jis apibūdintų ne kaip amžiną pasąmoninę kaltę, o kaip nežinojimo būtinybę, nes tik nežinojimas mus apsaugo nuo žlugdančio realybės poveikio<sup>31</sup>.

Spektaklio erdvėje Edipo tragedija virsta kova tarp užmaršties (nežinojimo) ir prisiminimo (pažinimo). Pasak Drewniako, Koršunovas spektaklyje atskleidžia bausmės mechanizmą už tai, kad praeitį bandoma atmesti, paneigti<sup>32</sup>. Edipo mitas moko, kad praeitis visada sugrįžta, ir, kaip vaizdžiai mus bando įtikinti Koršunovas, – ji moka kalbėti dabarties kalba. Idėja, kad praeitis glaudžiai siejasi su dabartimi, kad šešėliai ir liekanos yra dabarties dalis, spektaklyje atskleidžiama per pakartojimus, sinchroniškumą, per aktorių kartų jungtį, per socialinių simbolių (kostiumų, gestų, daiktų, žaislų) transformacijas. Spektaklyje *Karalius Oidipas* dabarties ženklai tampa antikinės tragedijos kodais, kurie demonstruoja, kad ir šiuolaikinės visuomenės ar individo dramos vyksta pagal archajinės reprezentacijos modelius. Koršunovo režisūriniai įvaizdžiai ne tik panaikina Edipo mito abstraktumą, bet ir perrašo kanoninę reprezentaciją šiandienos ženklais, paverčia ją „nuolat vykstančia kiekvieno iš mūsų istorija“<sup>33</sup>. Būtent perrašo, o ne pakartoja. Pakartojimai siejasi su tradicija, įpročiu ir kolonizuoja sąmonę, blokuodami jos kūrybiškumą, – tačiau pagal psichoanalitinį scenarijų mes esame pasmerkti kartoti. Perrašymas revizuoja kanoną ir atblokuoja sąmonę.

Apibendrinant galima teigti, kad nors ir formuota per realistinės estetikos kodą, spektaklio *Shopping and Fucking* sceninė kalba virto dekoratyvia, nes vaizdavo ne dabartinę Lietuvos visuomenės situaciją, o jos įsivaizduojamą projekciją. Dramos siūloma britiškoji tikrovės versija dar nebuvo palai koma postsovietinės Lietuvos realybės taip, kad

žiūrovai ją atpažintų kaip savą. O simbolinė giluminių subjektyvias dabarties situacijas įprasminančių struktūrų analizė spektaklyje *Karalius Oidipas* tapo aktualiu postsovietinės Lietuvos visuomenės būsenos tyrimu.

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> Mareckaitė, Gražina; Nekrašas, Evaldas; Šliogeris, Alvydas. *Pasaulis yra čia*. In: *Kultūros barai*, 1989, Nr. 2, p. 25–28.
- <sup>2</sup> Liuga, Audronis. *Laiko sužeistas teatras*. In: *Teatras*, Nr. 1, 1997, p. 9.
- <sup>3</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Postdraminis teatras*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 47.
- <sup>4</sup> *Teatru per laiką. Režisierius Oskaras Koršunovas apie OKT*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 15.
- <sup>5</sup> Billington, Micheal. *Theatre of War*. In: *Guardian*, 2001, vasario 17, p. 4.
- <sup>6</sup> Terminą *verbatim theatre* (pažodinis teatras) 1987 m. suformulavo Derek Paget straipsnyje *Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*. In: *New Theatre Quarterly*, 1987, Nr. 3 (12), p. 317–336. Panašias interviu technikas naudojančios trupės JAV priskiriamos dokumentinio teatro žanrui.
- <sup>7</sup> *Teatras laiko verpete. Diskusija*. In: *Lietuvos Teatras*, 1999/2000, nr. 4/1, p. 6.
- <sup>8</sup> *Ibid*, p. 6.
- <sup>9</sup> *Ibid*, p. 6.
- <sup>10</sup> Po *Shopping and Fucking* pastatymo Lietuvos teatro scenoje pasirodė tai pačiai britų „naujojo realizmo“ srovei priskiriamos dramaturgės Sarah Kane pjesių *Geismas* ir *Išteisintieji* pastatymas (rež. Povilas Laurinkus ir Koršunovas, 2002, OKT) bei *Psichozė 4.48* (rež. Valius Tertelis, 2004, KVDT) ir *Išteisintieji* (rež. Jonas Vaitkus, 2000, NDA), taip pat Ravenhillo pjesės *Keletas tikslų polaroidinių nuotraukų skaitymas* (rež. Laurinkus, 2000, NDA).
- <sup>11</sup> Baudrillard, J. *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 13.
- <sup>12</sup> Daunytė, Indrė. *Naujoji komunikacija ieško vartotojų*. In: *Teatras*, 1999, nr. 2 (6), p. 43.
- <sup>13</sup> Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Kitas jautrumas*. In: *Lietuvos teatras*, 1999/2000, nr. 3/4, p. 72–73.
- <sup>14</sup> Tomlinson, John. *Globalizacija ir kultūra*, Vilnius: Mintis, 2002, p. 208.
- <sup>15</sup> *Žiūrovai apie Koršunovo spektaklį*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 143–151.
- <sup>16</sup> Jauniškis, Vaidas. *Taip norėtusi raketos paklydėlės*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 141.
- <sup>17</sup> Daunytė, Indrė, *Ibid*, p. 42.

<sup>18</sup> Vasinauskaitė, Rasa. *Kas slypi už romantizuotos realybės kaukės?* In: *Lietuvos Teatras*, 1999/2000, Nr. 4/1, p. 63.

<sup>19</sup> Šioms tendencijoms atstovauja tokių mokslininkų, kaip Ervingas Goffmanas, Miltonas Singeris, Kenethas Burke'as, Juditha Butler, Victoras Turneris, Gregory Batesonas, J. L. Austinas, darbai, suteikę galimybę tyrinėti kultūrinius, lingvistinius ar socialinius spektaklius ir perkelti teatrališkumo metaforą iš estetinės į plačią kultūrinę-visuomeninę erdvę. Jeigu E. Goffmanas į socialinius institutus mėgina pažvelgti kaip į teatro vaidinimą, M. Singeris, V. Turneris tyrinėja kultūrinius vaidinimus, J. L. Austinas – performatyvią kalbą (kalbos aktus), K. Burke'as analizuoja psichologinius vaidmenis, G. Batesonas – žaidimo ir vaidinimo psichologiją, J. Butler – lytiškumą kaip spektaklį.

<sup>20</sup> Turneris teigė, kad visų socialinių dramų struktūrose pasikartoja keletas etapų: pirmiausia, pažeidžiama nusistovėjusi tvarka, įvyksta pažeidimas (veiksmas arba situacija, kuri sukrečia socialinį vienetą – šeimą, bendruomenę, visuomenę); toliau seka pažeidimo sukelta krizė – prieš ją dažnai įvyksta krizę žymintis arba jos atsiradimą paskatinantis įvykis, o toliau aktyvizuojami tos krizės sprendimo mechanizmai – šie du etapai yra patys dramatiškiausi, ir būtent čia svarbų vaidmenį atlieka kultūrinis vaidinimas. Paskutinis etapas – reintegracija (krizė išsprendžiama, pažeidimas panaikinamas), kuri arba patobulina pirminį kultūrinį modelį, arba pripažįstama, jog skilimas (krizė) yra neišvengiamas ir permanentinis. Žr. Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1974.

<sup>21</sup> Pavyzdžiui, Jono Vaitkaus spektaklis *Stepančikovo dvaras* (pagal Fiodorą Dostojevskį, 1999, LNDT).

<sup>22</sup> Klivis, Edgaras. *Matas: prarasto laiko beiėskant*. In: *Lietuvos scena*, 2006, Nr. 2, p. 11.

<sup>23</sup> Liuga, Audronis. „Oidipo karaliaus“ švaraštis. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 221.

<sup>24</sup> Iš psichoanalitinės pozicijos Edipo kompleksą nagrinėjęs Jacques Lacanas jį interpretavo kaip struktūrą, o ne reikšmę, kaip signifikantą, o ne signifikatą.

<sup>25</sup> *Teatru per laiką*, *Ibid*, p. 19.

<sup>26</sup> Drewniak, Lukasz. *Šviesa ir smėlis*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 236.

<sup>27</sup> Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Oidipas*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 225. Pasak režisieriaus, žaidimų aikštelė buvo tiesiog paimta iš jo kiemo Vilniaus Žirmūnų rajone. Žr. *Teatru per laiką. Režisierius Oskaras Koršunovas apie OKT*. In: *OKT: būti čia*, Vilnius: OKT, 2009, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 229.

<sup>29</sup> *Teatru per laiką*, *Ibid*, p. 28.

<sup>30</sup> Eagleton, Terry. *Įvadas į literatūros teoriją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 194.

<sup>31</sup> Bloom, Harold. *Sophocles Oedipus Rex*, New York: Infobase Publishing, 2007, p. 4.

<sup>32</sup> Drewniak, L. *Ibid*, p. 237.

<sup>33</sup> *Teatru per laiką*, *Ibid*, p. 32.

## BETWEEN NEW REALISM AND MYTH: VISIONS OF CONTEMPORARY SOCIETY ON LITHUANIAN THEATRE STAGE

**Keywords:** Lithuanian theatre, new drama, post-soviet culture, realism.

### Summary

The article analyses different ways of interpreting and presenting social realities on contemporary Lithuanian theatre stage. While analysing Lithuanian performances of the last two decades one might state that the increasing number of works deal with the problems of contemporary social reality, new identities and sociocultural phenomena. However there is a substantial difference between performances produced during the first decade of the Independence and the ones produced during the second one. During the first decade Lithuanian theatre directors tried to contemplate about emerging realities and social problems with the help of contemporary drama texts, whereas during the second decade the new modes of reflection of relevant societal topics began to take shape: personal stories, unmediated presence of actors, deconstruction of canonic texts or images. With the help of two case studies – performance of Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* (1999, OKT) and *Oedipus the King* (2002, OKT) by Sophocles, both directed by Oskaras Koršunovas the analysis of different possibilities of reflecting contemporary realities onstage is performed. At the same time article raised more general questions about the notions and strategies of social / political theatre in post-soviet Lithuania.

Gauta: 2012 07 28

Parengta spaudai: 2012 09 25



III. LIETUVOS  
KULTŪRINĖS  
ATMINTIES  
ARTEFAKTAI

ARTIFACTS OF  
THE LITHUANIAN  
CULTURAL MEMORY

## THE INTERACTION OF MEMORY AND THE INTERIOR IN THE INTERWAR KAUNAS LIVING SPACE (1918-1940)

**Keywords:** Interior, memory, national identity, national style, *art deco*, interwar Kaunas, collector's home, Vladas Daumantas, Jonas Vailokaitis.

### INTRODUCTION

After breaking the wall between socialism and capitalism Lithuania entered a new era of history, art history and art criticism also. The interwar period was forgotten in the Soviet years and was started to be explored after the re-establishment of the Lithuanian independence in 1990. *Interior* design is a well-known term of art and architecture, but in Lithuania art history paid very little attention to the studies of Lithuanian interior design, so this sphere and period are nearly forgotten or sometimes touched upon fragmentarily as a supplement for discussing other problems.

The article is one of the first attempts to revisit and actualize almost rejected topic of the *interior* of interwar period using *memory* aspect as a tool. According to psychology, human *memory* consists of separate systems and two of them are the *conscious* and the *unconscious*. As the terms of psychoanalysis they were legalized by Sigmund Freud (1856-1939)<sup>1</sup>. While perfecting the ideas of Freud in 1976 Erich Fromm (1900-1980) split the human *memory* into two poles, different in their origin: *having* and *being*.<sup>2</sup> It is worth adding Fromm's idea, that human being usually balances between the two modes of existence: between the *having mode* (*material*), which is based on the material possession<sup>3</sup> and the *being mode* (*immaterial*) based on creative activity and the will to give, to share to sacrifice.<sup>4</sup> In the last decades the notion of *collective memory* nearby

*individual memory* spread thanks to the interdisciplinary studies of Aleida Assmann and Jan Assmann. Along with it the terms *cultural identity* and *collective identity* were evolved on a discourse. Seeking to understand the historical interiors, it is valuable to keep in mind Aleida Assmann's idea about two more dimensions of *memory*: interaction with other individuals and interaction with the external signs and symbols. Jan Assmann explaining the process of transformation of *individual memory* and the links among the notions of *collective memory* and *cultural identity* wrote that *every individual memory constitutes itself in communication with others. These "others" however, are not just any set of people, rather they are groups who conceive their unity and peculiarity through a common image of their past*<sup>5</sup>. J. Assman went on with Maurice Halbwachs' thinking, which starts from a person, families, their neighbourhood, professional groups, political parties, associations, etc., goes up to and including nations. According to J. Assmann's idea, every individual belongs to numerous such groups and therefore entertains numerous collective self-images and memories. An attention is paid to the fact, that different authors stress on the dialectics of *memory*. Thinking about the interior field is helpful to deal with Charles Rice's book *Emergence of the interior* (2007), where the new ways of thinking about domestic interior are revealed. Besides the context of architectural thinking, Rice emphasizes the psychoanalytic orientations to the historical emergence of the *interior*.

His investigations take into account how emergence of the interior had a historical and psychological significance that is inseparable from how modern articulations of history and psychology are themselves understood.<sup>6</sup> Rice deals with Freud's thinking in relation to the interior's historical emergence. He examined the *bourgeois domestic interior* through the labour of collecting<sup>7</sup> and used Benjamin's idea "to link collection to memory as *memoire involontaire*"<sup>8</sup> (understood the same as the *unconscious* memory). Looking for the *material* and the *immaterial* in the living space, looking for the interior's spatiality as an image, one that can be imagined and dreamed, another as inhabited space, looking for three-dimensional space but two-dimensional representation in picture or photo images, Rice named it *interior's doubleness*. Really *doubleness* can be found in very different sections of a living space' understanding. So the *conscious* and the *unconscious*, *having* (*material*) and *being* (*immaterial*), *individual* and *collective memory* can be treated as the parts of *interior's doubleness* as well. The term *collector's interior* is understood as a characteristic look-out for *collector's home* or *collector's residence* are used in this topic without reference to publications or art terms dictionaries. Talking about the *collector's interior*, *identity* and *memory* displayed there is helpful to notice the same idea on *individual* and *collective culture* expressed in another words, and we can find it in James Clifford studies, there it sounds as follows: 'the self' and 'the group'. In the chapter "On Collecting Art and Culture" Clifford wrote: Some sort of 'gathering' around the self and the group the assemblage of a material 'world,' the marking-off of a subjective domain that is not 'other' is probably universal. All such collections embody hierarchies of value, exclusions, rule-governed territories of the self.<sup>9</sup> According to Clifford, collecting and display sharply into view are the crucial processes of Western identity formation. The term *social status* or *class* is used as a social category that on the one hand acknowledges a shared state of affairs amongst a large group of people whose material conditions are very similar and on the other hand recognizes that significant and real differences do exist between groups.<sup>10</sup> The term *bourgeoisie* is used according to Friedrich Engels

definition meaning: *who own the means of social production and are the employers of wage labour and does not include the intermediate middle class, whose labour is supervisory and intellectual*.<sup>11</sup> Following on that, the *intelligentsia* are the people in a country or society who are well educated and are interested in culture, politics, literature, etc.<sup>12</sup> The term *gentry* (*aristocracy*) – characterizing *people belonging to a high social class*.<sup>13</sup>

Although the *interior* is a part of architecture, special kinds of stylistic and visual features which cannot be characteristic for architecture form naturally because of the mentioned psychological and social factors mingle together, especially in a living space. Besides it interior keep various dimensions of human *memory* often tangled with one another. That happens because of the mingling of social status, *personal* and *collective memory*, emotions, desires and *mentality*, which is also appreciated as the particular attitude or way of thinking of a person or group. Besides, the term *mentality* is understood also as a *historical form of collective unconscious*, ... *collective characterizing the apparently spontaneous shift in national character*...<sup>14</sup> The crucial idea of *indetermination* of various collective, social and cultural phenomenon was declared in the theory of Michel De Certeau in 1984. According to him "the establishment of the real" lead towards our contemporary dogmas.<sup>15</sup> Also Amos Funkenstein had examined the issue of *historical consciousness* and its relationship to *collective memory*.<sup>16</sup> He also made a decision, that *historical consciousness* begins with the data of the present, there was also reminded, that the object of the historical interpretation is "never completely determined", and every interpretation that does not contradict the agreed factual basis provides additional understanding.<sup>17</sup> Trying to determinate the object of this interpretation, it could sound like this: all dimensions of *memory* (*conscious* and *unconscious*, *having* and *being*, *individual* and *collective*) mingled together with the orientations of interwar Lithuanian *mentality*, which could be crucial for the interior's stylistic development. The *historical consciousness* begins only after having recognized the influence of all dimensions of *memory* to the *interior*, which is agreed not as stylistically stabile

unit, but in constant formation. The researcher of the interwar culture in Lithuania Lijana Šatavičiūtė in her study *“The Idea of the Modern Home in the Interwar Lithuania: between Functionalism and National Romanticism”* stresses the propagated new aesthetics and modern understanding of every-day culture. She reveals two predominated tendencies in the residential interior design: one – modern, cosmopolitan, another – conservative trend<sup>18</sup>. Extending the idea in the above mentioned article two differently looking residential interiors (both not remained) are chosen as the case studies. One represents the conservative trend – overflowed with collector’s items and details; the other living interior is “pure” and modern, having characteristic features of the international *art deco* style. The interiors of Lithuanian personalities who had been forgotten for many years, were selected for the study: Vladas Daumantas-Dzimidavičius (1885-1977) and Jonas Vailokaitis (1886-1944). Archival documents, various publications and photos suggest that these two persons used to be high educated, of cosmopolitan thinking and very patriotically disposed. The chosen *memory* concept allows enlarging the understanding of the mainstream thinking paradigms of interwar Kaunas intellectuals. The archives of M. K. Čiurlionis National Art Museum, Kaunas Regional Archives and Kaunas Regional Library are used as the main sources for the iconographical material. Mrs. Ramutė Backer, nee Vailokaitis’ personal letters for the author with fixed memories about their family home in Kaunas are used as authentic material. By linking facts from biographies of historical political figures with the photographic images of their living environments preserved until today is sought to unblock the present *collective memory*. Though interdependence between a two-dimensional photographic image and really existed three-dimensional interior space is agreed, but the critical analysis of the photographic image in this topic is not developed, because photographic image here is understood as the *memory aid*, within selected Fromm’s concept’s framing.<sup>19</sup> Photograph as the *memory aid*, as the *most important medium for memory*, is kept also in A. Assman’s study *“Cultural Memory and Western Civilization”*:

*photography transcends every preceding medium for memory because as an indexical sign it delivers absolute proof that a particular past once existed.*<sup>20</sup> Meanwhile the notion of space here is defined in the words of De Certeau like *unstable* and very *temporal*: *space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities.*<sup>21</sup> Therefore, it is here refused from complete and final determination of Lithuanian residential space of the interwar period. Besides there is no aim to trace the relationship between architecture and the *interior*. So the dissociation from architectural thinking in this topic is conscious.

#### MEMORY AND THE CONSERVATIVE LIVING SPACE. THE CASE OF COLLECTOR’S VLADAS DAUMANTAS (1885-1977) HOME INTERIOR

It seems understandable, that *individual memory* inserts into a person’s physical surrounding. Halbwachs explained, that also the *collective memory* inserts into a private space: *Actually, nothing is less natural. Of course, remembrances of interest to other groups cannot find a place to be preserved in the space of the scientist or painter, since it is constructed by the very elimination of all other spaces. But this does not prove that these other spaces are less real than those of the scientist or painter.*<sup>22</sup> Halbwachs acknowledged that there are as many ways of representing space as there are groups. So this part of the article could helpful for studies about the collectors group. Charles Rice emphasizes characteristic patterns of collector’s living space as *the spectacle of things in their dispersion*, and collector as *one concerned with bringing things together in an order*<sup>23</sup>. All that formally corresponds with the process in the interwar Lithuania, which is examined by Jolita Mulevičiūtė (2001)<sup>24</sup>, by Laima Laučkaitė (2002),<sup>25</sup> Giedrė Jankevičiūtė (2003)<sup>26</sup> and Alma Bražiūnienė (2008).<sup>27</sup> However, differently as in Rice’s studies, where the collector’s home is understood as the *bourgeois domestic interior*, in Lithuania it had different origin from the social point of view. During the interwar period the activity of collecting

was widely spread not only among Lithuanian gentry (aristocracy) but among urban intelligentsia also. Rice investigated *how objects become domesticated via the collection*.<sup>28</sup> This interior analysis was made on the basis of the end of the 19<sup>th</sup> century *bourgeois* living space, using the term the *bourgeois interior*. Various Lithuanian authors talk about collecting process in different contexts but one of them is a kind of occupation among famous pre-war intellectuals. Resuming previous studies, this activity in the interwar Lithuania is much more visible among the *intelligentsia*. Estimating the *collecting labour* in Lithuania historically like the context for the *being* mode should link with the study by Laučkaitė, where art collections are characterized as “*guardians of the past*”. Laučkaitė related, that “the most valuable collections belonged to the aristocracy and nobles” also, that “Lithuanian antiques were collected by people from very different classes”.<sup>29</sup> The latest statement shows it had been widely spread among people with different interests and was independent from social status. Regarding the collection’s compositions, Laučkaitė takes notice that usually they used to be mottled: besides paintings, sculpture and graphics works, applied art articles, photo albums, archaeological, numismatic objects, books, weapons had also been collected.<sup>30</sup> The author states, that this happened, because the collection was accumulated by chance: local culture, historical and artistic values, that reflected Lithuanian past and cultural development, and using Halbwachs’ and Assmann’s view, they got stored different objects of *collective memory*. The traces of Fromm’s *being* mode in collecting process can be recognized in Mulevičiūtė’s study *Towards Modernism*, while she argues the theme of “buyers and collectors” in Lithuania during interwar period. She considers that *most of the Lithuanian collectors at this time were not real lovers of art: for landowner collecting incentives were influenced by desire to preserve ancestral traditions and family honour* – these kinds of objects seem to belong to *individual memory*; meanwhile following process – to the *collective memory* range: *free professions, intellectuals guided by patriotic sentiments, ethnographer’s and educator’s curiosity*. According Mulevičiūtė, they gathered not “innocent” art, but the “evidences of the Lithuanian past”<sup>31</sup>. The remaining photos of

Daumantas’ residence, stored in the archives of M. K. Čiurlionis National Art Museum, witness an aesthetic and aristocratic looking collector’s home interior. Bibliophilic phenomena in the interwar Lithuania, as the expression of personal *identity*, was analyzed by Alma Bražiūnienė (2008) through Kazys Varnelis’ life and work in the study album “*Bibliophily as Expression of Personality. Library of Kazys Varnelis*”. Because of collecting occupation he had much in common with Daumantas. The narrative fragments about Daumantas in Bražiūnienė study touch more upon his life period in Chicago, where Varnelis and Daumantas got acquainted with one another. It is impossible to avoid the overlapping of some biographic information, but most aspects in this article are new. This narrative concerns period until his emigration from Lithuania in 1944, so remained in Lithuania art collection of this period, most valuable books (127 psc.) and some furniture items, that belonged to Daumantas now are stored in the archives of M. K. Čiurlionis National Art Museum in Kaunas, the books collection was handed over to the library of Kaunas State University in 1945.<sup>32</sup>



Fig. 1. Vladas Daumantas-Dzimidavičius. First charge’ d’affaires in Switzerland. In: *Lietuvos albumas*, Kaunas. Berlynas. 1921. p. 140. Kaunas Regional Library





Fig. 2. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum M-2-29-10(29))

Vladas Daumantas-Dzimidavičius was a Lithuanian politician, publicist<sup>33</sup>, collector and bibliophile.<sup>34</sup> He was famous in interwar Lithuania as the owner of wonderful collection of books and arts. (Fig. 1) Juozas Prunskis<sup>35</sup>, Jonas Dainauskas<sup>36</sup>, Jolita Mulevičiūtė<sup>37</sup>, Alvydas Vaitkevičius<sup>38</sup>, Vykintas Vaitkevičius<sup>39</sup>, Nijolė Lietuvninkaitė<sup>40</sup>, Alma Bražiūnienė<sup>41</sup> wrote that two passions ruled over this intellectual: collecting books and arts. Resuming narratives by different authors, in review of archival material, photographs, stored in the archives of M. K. Čiurlionis Museum in Kaunas, it became apparent that Daumantas was an aesthete, a professional in art and culture, an intellectual, seeking an aristocratic way of living which had required a significant financial resources. Biographical background proves Daumantas collecting labour had been far from European bourgeois financial possibilities, because of the never-ending conflict between collecting desires and financial possibilities Daumantas used to be in permanent debts. In 1911, after having left priesthood, he studied art history, history and philosophy in Fribourg University. While living in Switzerland, he took care of the restoration of the Lithuanian independence. After Lithuania declared independence in 1918, he was elected as an authorized representative of Lithuania in Switzerland. Due to financial difficulties he was recalled in 1919. Mulevičiūtė

has stated that his labour of collecting had started in Switzerland. After coming back to Kaunas he worked in the District Court as jury translator.<sup>42</sup> All mentioned authors characterized him as a polyglot, some of them emphasized his gentleman manners and puritan appearance.<sup>43</sup> According to Dainauskas and Kuliešienė, he liked to draw, play various musical instruments and besides art and books Daumantas collected everything that was possible: carpets, smoking pipes, autographs, stamps and postcards. Daumantas emigrated from Lithuania in 1944 and the last twenty years of his life he lived in Chicago working odd jobs, but did not abandon his passion for collecting. Daumantas died on July 14, 1977 in one of the retirement homes in Chicago.

Developing living interior theme like a space with exhibited *memory* is new in Lithuanian art history, and there are no examples for it by Lithuanian authors, only foreign. Although Freud was the first to split human memory into the *conscious* and the *unconscious*, Rice has established the fact how Walter Benjamin saw a link between the process of collecting and a certain sort of memory. According to Rice, *the concept of the trace becomes crucial, and Benjamin used it to link collection to memory as 'memoire involontaire'*<sup>44</sup>.

The image with fixed collector's interior can be



Fig. 3 Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(50))



Fig. 4 Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(3))

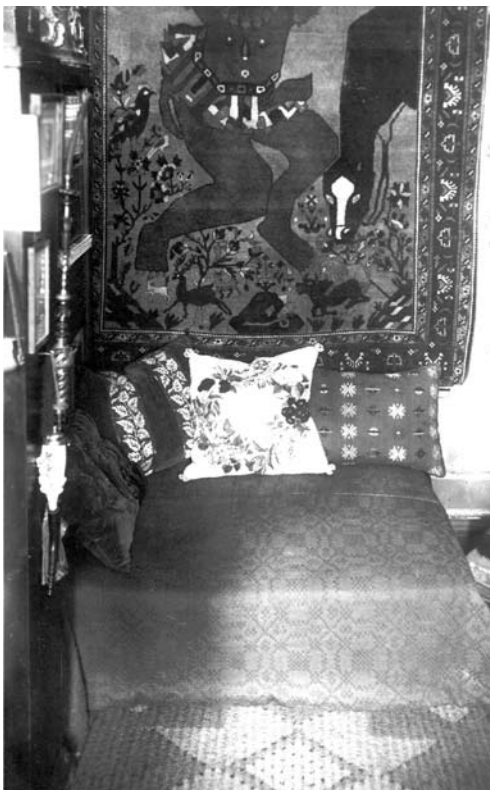


Fig. 5. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(1))

treated as the *memory aid*. (Fig. 2) All the rest photographic images thought to be *traces* of really existed space, which was overcrowded with books, paintings, engravings, miniatures, a variety of antiques (Fig. 3), oriental carpets, chandeliers, sculptures and textile decorated with folk patterns.<sup>45</sup> Home textiles in Daumantas' flat were exhibited abundantly: various carpets laid on the floor, hung on the walls (Fig. 4, 5), table-covers, covers for sofas, cushions, heavy velvet and lightweight embroidered linen gauze curtains. Items in baroque style furniture and wall-papers in dark vertical stripes let us think about really existed conservative taste (Fig. 6). A wide range of various textiles creates a cosy feeling of home warmth, a shelter from the street. Otherwise Daumantas' home interior would have looked like a museum. Bedcovers and plenty of cushions decorated with Lithuanian ornaments: tulips, lilies, daisies and quadratic motifs are visible in the photo images. Objects of national crafts, i.e. knitted gloves, embroidered cushions and table cloths





*Fig. 6. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(25))*



*Fig. 7. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum M-2-29-11(10))*



*Fig. 8. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(48))*

decorate surfaces of the walls and furniture. Besides that, the oriental carpets are combined together with the national, local crafts textile. Objects of national art, i.e. wooden crucifixes and crosses are combined with antique furniture, paintings, vases, statues, candlesticks and lots of carpets. All this witnesses the characteristic interior of this period: tradition of exhibited national *identity* (Fig. 7 and 8). According to the *Dictionary of Critical Theory* are links among mentality, national character and the *collective conscious* and *unconscious* are visible. All types of *memory* in shapes of different objects displayed around a person could be linked with the *being* mode. Different objects in Daumantas' interior, according Rice's texts also prove the collection's collaboration with the inhabitant's *memoire involontaire* (*unconscious memories*). But the items look like exhibited *consciously*, in special order and witness the *being* mode of a passionate collector. All this *spectacle of things*, according Rice terms, indicates the social status, or the social origin a person considers himself to be a part of. Dainauskas wrote about Daumantas' social origin that the latter was born in the family of Lithuanian *gentry*<sup>46</sup>. Bražiūnienė noted about Varnelis remembrance, that Daumantas was as *a man with noblemen's manners*<sup>47</sup>. Prunskis in his text also mentioned *Daumantas' aristocratic manners*<sup>48</sup>. Thus, images with Daumantas' living environment let us think about his desire to preserve the ancestors' culture and spirit: the collection was full not only of "pure" art, but also of his family's past testimonies, which could belong to the *individual memory's* range. (Fig. 9 and 10) The *eclecticism* manifested in these rooms recovers not as a stylistic direction, but as an inevitable process of the collecting work, trying to take the best samples, to place them in special order and seek self-representation. Consciously exhibited *memory* let us think about for this time characteristic conservative, *retrospective thinking* paradigm.

This kind of thinking leads towards the *conscious* seeking for understanding of professional art, local, national art and culture. Otherwise it would be hard to understand the links among expensive books, art collection's objects and occasional household articles like knitted gloves, aprons, smoking pipes



Fig. 9. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(24))



Fig. 10. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(42))



Fig. 11. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 - 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from National M. K Čiurlionis Museum: M-2-29-11(11))

and buttons. That proves Laučkaitė's idea about a collection's mottled composition, its accumulation by chance but storing local culture, historical and artistic values reflecting Lithuanian past, traditions and cultural development. The same mottledness of the collection composition is visible in Daumantas' books collection. Similar idea was expressed in the conclusion stated in 1937 in the document signed by the representatives of the Ministry of Culture Dr. A. Juška, the director of library in Vytautas Magnus University Prof. V. Biržiška and the director of Culture Museum Mr. P. Galaunė.<sup>49</sup> Biographic facts also tell about Daumantas' patriotic feelings and activity: in Prunskis' article about Daumantas was written that his collection was dedicated for Lithuania<sup>50</sup>. Bražiūnienė noted that Daumantas was one of the ideologists of the Lithuanian State vision<sup>51</sup>. Vaitkevičius stated that authorized by the Louzana Conference Daumantas created and popularized Lithuanian national symbols (Vytis, the national flag, the national post stamp and postcard) and that he compiled the map of Lithuania, *Carte de la Lituanie 1917* with historical country borders. As the representative of the Foreign Ministry he participated in negotiations with Poland regarding the acknowledgement of the borders of the Republic of Lithuania on April 5, 1919<sup>52</sup>.

Bražiūnienė fixed Varnelis' memories, which could confirm one more status of collector's *being mode*, i.e. to seek aestheticism. She wrote about Daumantas' life style: *beautiful rooms, beautiful dogs and beautiful smoking pipes; beautiful all things, and strong coffee in small cups*<sup>53</sup>. The author characterized and compared, that all bibliophiles in Lithuania (1930-1940) were "people with provision for beauty". According to her, all of them were personalities, who created a special kind of culture around themselves. The same idea is proved by the photograph with beautifully exhibited items of porcelain in the neoclassical cupboard, aesthetical composition of various pictures and tapestry on the wall. (Fig. 11) Overcrowded but aesthetically arranged small wall surfaces among the doors. (Fig.12 and 13) The view of aristocratic, luxury looking interiors visible in the photos prove this "provision for beauty" and mentioned quotations let us have an idea about *collective identity* of Lithuanian bibliophiles.

After having unveiled the biographical facts about Daumantas' debts and poor economic situation, it is possible to think, that there was no need to care for the capital protection or to invest the earned money. With the help of Rice practice to use Benjamin's idea about the *memoire involontaire* here can be traced the inhabitant's seeking for an aristocratic





Fig. 12 Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(27))



Fig. 14 Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-11(23))



Fig. 13. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 – 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-11(24))

way of living. The *having* mode seems was expressed *unconsciously* as the *memoire involontaire*, by including in to home interior expensive huge neoclassical porcelain vases decorated with paintings and half-naked women sculptures (Fig. 14). Daumantas' collecting activity while having no money, according to Fromm, must have been based on the *being* mode. That is the reason why this interwar Lithuania *collector's residence* represents neither a social status, nor an architectural style. It was traces of personal activity, *conservative* and *retrospective thinking*, which started as a collective process in the second part of the 19<sup>th</sup> century and was very widely spread among the Lithuanian *intelligentsia* in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Biographical facts were mentioned already, that the inhabitant was quite poor man working as jury-translator. The image with fragment of his home-office let us think about conservatively arranged working space (Fig. 15). Perhaps collecting labour guided Daumantas toward the *conscious* understanding for a full range of local



Fig. 15. Daumanatas' home interior Donelaičio str. 31 - 4, Kaunas. 4<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century (photo from M. K. Čiurlionis National Art Museum: M-2-29-10(56))

*collective culture*: the country's history, language, professional art, national art and crafts, too. That peculiarly explains why the items of local *collective memory* had been *consciously* displayed in the individual living space. The biographic facts about the inhabitant's political and social activity allows to think that the term *national* was understood not as much in ethnic meaning as in Lithuania independence meaning. Through the interior of the *collector's residence* the person's *being* mode, the exhibition of various forms of *memory* and *historical consciousness* seem to be expressed very clearly. Contrary to prevailing Western European bourgeois collector's traditions, in the interwar Lithuanian urban flat the collection of art and books can be considered as *traces* of the inhabitant's national patriotism. The case study of the collector's home in the interwar Kaunas city gives new ideas for usage of the issues *conscious* and *unconscious*, *having* and *being*, *individual* and *collective memory* up till *national* and *collective identity* in all. The synthesis of studied material with relating texts by various mentioned authors, permits to think about the doubled origin of the collecting activity in the interwar Lithuania: one is derived from the interiors of Lithuanian landowner's houses and is based on the *having* mode, the other one from local intelligentsia mentality and can

be treated as the person's *being* mode. But the main origin of collector's interior from the *memory* seems to be crucial.

#### MEMORY AND THE COSMOPOLITAN TENDENCY INTERIOR. THE CASE OF JONAS VAILOKAITIS (1886-1944) HOME

Like many active people of the interwar period, Jonas Vailokaitis was forgotten during the Soviet years. Today this personality is mostly known because he was one of twenty representatives who signed the historical Act of Independence of Lithuania in 1918<sup>54</sup> (Fig. 16). Vailokaitis' biography by Vladas Terleckas was published only recently,<sup>55</sup> but thanks to *collective memory* he was known in Kaunas city as a very active politician of interwar Lithuania, very rich and intelligent man. A considerable amount of capital was kept in Vailokaitis' hands. It is known, that he granted a huge part of his money for charity.<sup>56</sup> Thus, besides this person's *having* mode, which is based on material possession, there are many historical facts about Vailokaitis' *being* mode based on love, sharing, meaningful and creative activity. These facts tell that he was fully involved in rebuilding the Lithuania State. When the Bolsheviks came to Lithuania in 1940, Vailokaitis' family was urged to leave his native land.



Fig. 16. Jonas Vailokaitis. Member of the Lithuanian Taryba and the Constituent Assembly. In: *Lietuvos albumas*, Kaunas. Berlynas. 1921. p. 30. Kaunas Regional Library, KVB RS



Fig. 17. J. Vailokaitis' house Vienybės' square 8, built in Kaunas in 1930. Arch. Arnas Funkas (photo from Kaunas Regional Library. I 5715)

Sakas (Jonas Sakevičius) in his memoirs wrote how nostalgia and a purposeless involuntary inactivity killed this very dynamic and energetic man: he died in 1944 in Blankenburg, Germany.<sup>57</sup>

Vailokaitis' house had been designed by young German architect Arnas Funkas<sup>58</sup> around 1930 and built at soon in the very centre of Kaunas city, Vienybės aikštė 8<sup>59</sup> under the latest international influences (Fig. 17). The architecture and the interior have had characteristic features of internationally spread *Art Deco* style. Giedrė Jankevičiūtė was nearby the first in Lithuania who started to use the term *art deco*. In the article "Art Deco and Lithuania" (original title "Art Deco ir Lietuva") in 1991, she noticed that young artists have brought back from Europe the principal understanding of *Art Deco* forms and ability for stylization.<sup>60</sup> There was stated that this style was very attractive for Lithuania because of combining classics with modern unseen stylization it was also convenient for the creation of the *National Style*.<sup>61</sup> In 1992 the topic on the *Art Deco* theme by Jankevičiūtė stated that *art deco penetrated into Lithuania like a fashion, like an attribute of European lifestyle*.<sup>62</sup> Besides that, the new style in the third and the fourth decades of the 20<sup>th</sup> century was understood as an international cultural novelty. The object for the second case study is very characteristic Vailokaitis' home interior, which could reconstruct one more visual interaction of *memory* and *interior*. Analyzing the photos suggests that there were no visible stylistic distinctions among outside the building and inside. According to Rice, '*bourgeois becomes not the object of an aspiration that can be achieved materially, but rather the object of an identification*'.<sup>63</sup> It was mentioned in the previous studies of the object that the *having* mode, representing the *material* world, is usually exhibited *unconsciously*. The photograph with spacy corridor on the ground floor (Fig. 18) seems contradicting to the description found by Aleksas Maginskas (1907-1942), published in 1940, where luxury rather than modernity is stressed.<sup>64</sup> The text witnessed that the *signs of class* are recognizable by any visitor and *luxury* is understood as the *having* mode:

We have noticed at soon after entered from outside in the beautiful staircase laid with



Persian, Turkish, Caucasian and Lithuanian carpets. <...> Wonderful chandelier hanging in front of a huge mirror... We enter the master's home office. Luxury strikes first of all. Heavy and expensive furniture... Plenty of rare and expensive sculptures. The gramophone is in the corner... The dining room looks even more splendid. Sideboards and all the furniture are very expensive... After opening the sideboard we got surprised, that half of the shelves are filled with golden and crystal goblets... Ladies boudoir equipped very softly and comfortably...<sup>65</sup>

According to Mrs. Ramutė Backer, this narrative by Maginskas's must be treated like a "*figment of his imagination*", but the facts of former *luxury* in her family's residence she remembers fragmentarily also: the walls in the rooms decorated in textiles, the wardrobe's doors covered with natural silk, the marble fireplace, decorated with bronze composition created by the artist Mstislavas Dobužinskis (1875-1957), very famous in Lithuania, Russia and the USA, the huge tapestry woven by nuns on the Bible theme "Saving the Infant Moses"



Fig. 18. Vailokaitis' family residence Vienių square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. The entrance corridor, interior. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715

and exclusive Baroque style furniture arranged together with the modern forms under the idea of



Fig. 19. Vailokaitis' family residence Vienių square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. Guest's room, ladies boudoir - the bottom of the space. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715



Fig. 20. Vailokaitis' family residence Vieniybės square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. The corridor. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715.

architect<sup>66</sup>, Murano glass chandeliers in brown and green colours, various floor and table lamps from Bavaria<sup>67</sup> (Fig. 19) Besides the already described *luxury, style and fashion* should be the involved as the complementary notions to the *having* mode. Usually they have the *cosmopolitan, international*

understanding. Vailokaitis' dwelling has many features of the internationally spread *Art deco* style and local *National style* as well. The manifestation of the *Art Deco* in Lithuanian interiors for the first time in summarized way was declared by Jankevičiūtė in the article "Art Deco and Its Manifestation in the



Fig. 21. Vailokaitis' family residence Vieniybės square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. Corridor of the staircase. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715.





Fig. 22. Vailokaitis' family residence Vieniybės square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. Corridor of the staircase. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715.

Third and Fourth Decades" in 1992.<sup>68</sup> Vailokaitis' interior once more proves Jankevičiūtė's idea that *Art Deco had penetrated into Lithuania like a fashion, like an attribute of European life-style.*<sup>69</sup> Various other Lithuanian authors wrote about the Art

*Deco*, emphasizing, that the "new style" reflected values of luxury, comfort, pleasure, technical progress, innovation, predilection for all novelties. That was described also in the catalogue *Art Deco in Lithuania* by Jankevičiūtė in 1998.<sup>70</sup>



Fig. 23. Vailokaitis' family residence Vieniybės square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. Space for the home office in the guests room. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715.

The photo images (Fig. 20 and 21) with Vailokaitis' home corridor serve as a *memory aid* in remembering really used geometrical *rhombus* motifs, repeatedly combined in the door decorations, really existed ceiling planes split in equal *squares*, square modern sofa-corner with low back and tiny armchairs all of them covered in linen national woven textile besides stylized national linen motifs on the walls, huge mirrors and small occasional furniture items. Interface with local culture was one more characteristic part of international *Art Deco* style worldwide. The photos help to remember the national *identity* exhibited in Vailokaitis' home interior: the staircase's walls decorated in mahogany framed textile, specially woven for this interior in linen with natural silk *tulip* patterns,<sup>71</sup> objects of national crafts, embroidered cushions and sofas upholstery in woven national textile (Fig. 22). The works of fine art with national motifs – one more visible evidence of exhibited *collective identity* in Vailokaitis' home. Mrs. Ramutė Backer testifies that, over the wide entrance to the dining room an oblong painting on the glass "Iron-Wolf" (original name "Geležinis Vilkas", which was created under the national myth about the foundation of Vilnius

city) by the mentioned artist Dobužinskis is visible.<sup>72</sup> Mrs. Backer also remembers sculptures on national themes: "School of Hardship" (original name "Vargo mokykla", created under the theme of Lithuanian rural people identity) by Petras Rimša (1881-1961) and bas-relief "Jūratė and Kastytis" (original name "Jūratė ir Kastytis", created under the national myth) exhibited on the wall in the guest room. (Fig. 23) In that case the traces of *historical consciousness* are visible again: the items in national themes are *consciously* exhibited like in the previous case, but this time they are professionally arranged, therefore could be called in as an architectural style. The above mentioned facts and photographic images give evidence about really existed living space created in propagated *National Style* (original name "tautinis stilius"). Differently than in public interiors, where this style was officially recommended as representing the country's identity, the emergence of national traces in private living space proves the natural formation of *identity*. Besides the international source it had several local sources, i.e. national art, rural dwelling traditions (woodcarving, handcrafts, wove linen textile) and items in Baroque style,<sup>73</sup> which used to be combined in one



Fig. 24. Vailokaitis' family residence Vienybės square 8, Kaunas. 4th decade of the 20th century. The bathroom interior. Photo from Kaunas Regional Library. I 5715.

space with characteristic geometric, stream-lined forms of furniture, art objects, every item integrated into the space professionally, with great care and precision. According to various interwar publications and periodic, encouraging to think new, create modernity and *national, collective identity*, the style was named as the *National Style*.<sup>74</sup>

The technical novelties was one more characteristics for the international *Art Deco* life-style. This understanding of *modernity* is explained by Maginskas (1940): *telephones almost in every room, bathrooms and toilets equipped excellently, various spaces with wardrobes and cupboards*.<sup>75</sup> The concept of *modernity* in the interwar Lithuanian press, writing about home spaces, generally were identified to electrification, plumbing and sewerage systems, modern sanitary equipment, the use of hygienic decorative materials, comfort and technical novelties<sup>76</sup> The photo image with a fragment of the bathroom space can be treated as trace of really existed decorative materials, sanitary equipment, square form of the mirror, round opalescent glass lightings under Bauhaus lighting ideas and other modernistic details (Fig. 24).

Although Vailokaitis was differently thinking and another social status as Daumantas, but tendency to display the *national identity* can be noticed also in this case. Retrospective tendency to keep furniture in Neo-Baroque style was also common for both homes. The country's sovereignty and modernization must have been the *desires* of both analyzed person's *being* mode. The described exhibitions of *material* and *immaterial* in different interiors is also a good chance for today's *historical consciousness* and understanding that *national* and *collective culture* are in constant and never ending formation.

## CONCLUSION

The case of collector's interior was directed by *retrospective* thinking, looking back at the country's history, past and culture. The modernistic tendency case was directed by *international* influences and foreign examples. In comparison, the cases appear that both of them have had the common ideal, i.e. to seek to exhibit *national, collective identity*. After

having revealed social activity of both historical figures allows to think that the *national* was stressed not so much in ethnic meaning but as a political notion – as sovereignty of the Lithuania's State.

The above mentioned expression of *identity* is not given as a special example, because the *collective identity* was not fixed but in constant formation. In the case when local national items were professionally arranged and *consciously* displayed, it was named by various interwar intellectuals of different nationalities as an architectural style – the *National Style*. Besides the international modernism source it had several local sources, i.e. local rural dwelling traditions (woodcarving, handcrafts, woven linen textile) and items in Baroque style.

Living space is filed in with the exhibited various kinds of *memory*. Synthesis of *memory* and people's communication create a different, specific and always changing look for a living apartment. Because of this intercourse the living interior is instable, i.e. in constant formation. So the *memory*, the *identity* and the *living space* have in common – they are all in constant formation, the *memory* influence directly on the *living space* and vice versa: the *living space* influence the *memory*.

## Notes

<sup>1</sup> Buchanan, Ian. *Dictionary of Critical Theory*. New York: Oxford University Press. 2010, p. 476.

<sup>2</sup> Fromm, Erich. *To have or to Be?* New York: Continuum, 2007, p. 26-27.

<sup>3</sup> Ibid, p. 57-70.

<sup>4</sup> Ibid, p. 71-87.

<sup>5</sup> Assmann, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*. No 65, Cultural History, Cultural studies, 1995, p. 127.

<sup>6</sup> Rice, Charles. *The Emergence of the Interior*. London and New York: Routledge, 2007, p. 4.

<sup>7</sup> Ibid, p. 10-17.

<sup>8</sup> Ibid, p. 14.

<sup>9</sup> Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 215-252.

<sup>10</sup> Buchanan, Ian. *Dictionary of Critical Theory*. New York: Oxford University Press, 2010, p. 86.

<sup>11</sup> Blackburn, Simon. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 46.



- <sup>12</sup> Oxford Advanced Learner's Dictionary. (Edited by Turnbull, Joanna). Oxford University Press, 2010, p. 810.
- <sup>13</sup> Ibid, p. 314.
- <sup>15</sup> De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press Ltd. 1984, p. 186.
- <sup>16</sup> Funkenstein, Amos. *Collective Memory and Historical Consciousness*. In: *History and Memory*. Vol. 1. No. 1. Spring-Summer. Indiana University Press, 1989, p. 5-26.
- <sup>17</sup> Ibid, p. 22.
- <sup>18</sup> Štavičiūtė, Lijana. *Modernaus būsto idėja tarpukario Lietuvoje: tarp funkcionalizmo ir tautinio romantizmo*. In: *Menotyra*. 2011, T.18, Nr. 4, p. 275-290.
- <sup>19</sup> Fromm, Erich. *To have or to Be?* New York: Continuum, 2007, p. 27.
- <sup>20</sup> Assman, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 210.
- <sup>21</sup> De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press Ltd. 1984, p. 117.
- <sup>22</sup> Halbwachs, Maurice. *Chapter 4. Space and the Collective Memory*. In: *The Collective Memory*, 1950, p. 7.
- <sup>23</sup> Rice, Charles. *The Emergence of the Interior*, London and New York: 2007, p. 14.
- <sup>24</sup> Mulevičiūtė, Jolita. *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1918-1940*. Kaunas: ČDM, 2001.
- <sup>25</sup> Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.
- <sup>26</sup> Jankevičiūtė, Giedrė. *Dailė ir valstybė. Dailės Gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918-1940*. Kaunas: ČDM, 2003.
- <sup>27</sup> Bražiūnienė, Alma. *Bibliofilija kaip asmenybės raiška. Kazio Varnelio biblioteka*. Vilnius, 2008.
- <sup>28</sup> Rice, Charles. *The Emergence of the Interior*, London and New York: Routledge, 2007, p. 13.
- <sup>29</sup> Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 44.
- <sup>30</sup> Ibid, p. 45.
- <sup>31</sup> Mulevičiūtė, Jolita. *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1918-1940*. Kaunas: ČDM, 2001, p. 41.
- <sup>32</sup> Kaunas Regional Archives: R292. ap.1. b. 71, 366; 377.
- <sup>33</sup> Kaunas Regional Archives: F66, ap. 1, b. 38650. According data from archives: 2 family names: Vladas Daumantas-Dzimidavičius – passport issued in 1923. XI.14. Signature in two family names; occupation: publicist.
- <sup>34</sup> Dainauskas, Jonas. *Buvo užmirštas bet Lietuvos ir knygų nepamiršo. Nepastebėti Vlado Daumanto darbai ir mirtis*. In: *Draugas*. 1977, 08.27, p. 3-4.
- <sup>35</sup> Vaitkevičius, Vyktintas. *Daumantas Vladas*. In: *Visuotinė lietuvių enciklopedijoje*. T. 5, 2003.
- <sup>36</sup> Prunskis, Juozas. *Knygų aistros apimtas vyras. Nuostabūs spaudos ir meno rinkiniai*. In: *Draugas*. 196 (34), 1971, p. 3.
- <sup>37</sup> Dainauskas, Jonas. *Buvo užmirštas bet Lietuvos ir knygų nepamiršo. Nepastebėti Vlado Daumanto darbai ir mirtis*. In: *Draugas*, 08.27, 1977, p. 3-4.
- <sup>38</sup> Mulevičiūtė, Jolita. *Dailės kūrinių pirkėjai ir kolekcininkai*. In: *Menotyra*, 1, 1999.
- <sup>39</sup> Mulevičiūtė, Jolita. *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1919-1940*. Kaunas: ČDM, 2001, p. 41-44.
- <sup>38</sup> Vaitkevičius, Alvydas. *Prisiekęs vertėjas ir fatališkas kolekcionierius*. In: *Literatūra ir menas*. 11.30, 2001, p. 8-9.
- <sup>39</sup> Vaitkevičius, Vyktintas. *Daumantas Vladas*. In: *Visuotinė lietuvių enciklopedijoje*. T. 5, 2003.
- <sup>40</sup> Lietuvninkaitė, Nijolė. *Nežinomi Vlado Daumanto asmeninės bibliotekos likimo dokumentai*. In: *Knygotyra* 45, 2005, p. 230-239.
- <sup>41</sup> Bražiūnienė, Alma. *Kūrybinė bibliofilijos erdvė Lietuvos respublikoje (1930-1940)*. In: *Knygotyra* 48, 2007, p. 149-171.
- <sup>42</sup> Mulevičiūtė, Jolita. *Modernizmo link*. Kaunas: ČDM, 2001, p. 41.
- <sup>43</sup> Different information in quantity of knowledge foreign languages: Mulevičiūtė noted, that V. Daumantas knew 6 languages; Dainauskas – that Daumantas was able to talk perfectly in 7 languages, meanwhile A. Vaitkevičius and Lietuvninkaitė wrote, that he knew 20 languages.
- <sup>44</sup> Rice, Charles. *The Emergence of the Interior*. London and New York: Routledge, 2007, p. 14.
- <sup>45</sup> According documents kept in Kaunas Regional Archives F209, ap. 3, b. 4819, Daumantas rented a flat in Kaunas, at Donelaičio str. 31-4. The house belonged to Rudolfas Ignas. The address today: Donelaičio str. 67.
- <sup>46</sup> Dainauskas, Jonas. *Buvo užmirštas bet Lietuvos ir knygų nepamiršo. Nepastebėti Vlado Daumanto darbai ir mirtis*. In: *Draugas*, 08.27, 1977, p. 3-4.
- <sup>47</sup> Bražiūnienė, Alma. *Kūrybinė bibliofilijos erdvė Lietuvos Respublikoje*. In: *Knygotyra*, 48, 2007, p. 160.
- <sup>48</sup> Prunskis, Juozas. *Knygų aistros apimtas vyras. Nuostabūs spaudos ir meno rinkiniai*. In: *Draugas*, 196, 1971, p. 3.
- <sup>49</sup> M. K. Čiurlionis National Art Museum, APGN, R-745.
- <sup>50</sup> Prunskis, Juozas. *Knygų aistros apimtas vyras. Nuostabūs spaudos ir meno rinkiniai*. In: *Draugas*, 196. 1971, p. 3.
- <sup>51</sup> Bražiūnienė, Alma. *Bibliofilija kaip asmenybės raiška. Kazio Varnelio biblioteka*, 2008, p. 56.
- <sup>52</sup> Vaitkevičius, Vyktintas. *Daumantas Vladas*. In: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Vilnius, T. 5, 2003.
- <sup>53</sup> Bražiūnienė, Alma. *Kūrybinė bibliofilijos erdvė Lietuvos Respublikoje*. In: *Knygotyra*, 48, 2007, p. 160.
- <sup>54</sup> Jonas Vailokaitis. In: *Didysis Lietuvos parlamentarų žodynas*, T. 2, Vilnius, 2006, p. 406-408.
- <sup>55</sup> Terleckas, Vladas. *Jonas Vailokaitis. Gyvenimo ir veiklos bruožai*. Vilnius: Lietuvos Nacionalinis Muziejus, 2011.
- <sup>56</sup> Sakas-Sakevičius, Jonas. *Kunigas Juozas Vailokaitis*. Chicago, 1985, p. 193.
- <sup>57</sup> Ibid.
- <sup>58</sup> Kaunas Regional Archives, KAA. F. 66, ap. 1, b. 1570: Arnas Funkas was graduated as an engineer-architect in Berlin Charlottengurg Technical University in 1924. He was the member of "Societe des Congres Internationaux des Architects" from 1927. Together with his wife Valerija Grinkevičiūtė-Funkienė lived in Vailokaitis' house in Vienybės a. 8, Kaunas, in a separate flat. He entered Vytautas Magnus University, Technical Faculty in 1933 and was graduated as an architect once more.
- <sup>59</sup> Lukšionytė-Tolvaišienė, Nijolė. *Gubernijos laikotarpis Kauno architektūroje*. Kaunas, 2001, p. 88 : The house was destroyed together with Kaunas electric power station in

1944. Urban Construction Design Institute was erected in that place in 1975.

<sup>60</sup> Jankevičiūtė, Giedrė. *Art deco ir Lietuva*. In: *Krantai*, 06, 1991, p. 55.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Jankevičiūtė, Giedrė. *Art deco ir jo apraiškos XX a. trečiojo ir ketvirtąjo dešimtmečių Lietuvos dailėje*. In: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, 101, 1992, p. 63-101.

<sup>63</sup> Rice, Charles. *The Emergence of the Interior*. London and New York: Routledge, 2007, p. 85.

<sup>64</sup> Maginskas, Aleksas. *Vailokaičiai mirė – tegyvuoja literatūra ir menas*. In: *Tiesa*, 08-23, 1940, p. 60.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Backer, Vailokaitytė, Ramutė. e-mail letter for the author, 2011, September 30.

<sup>67</sup> Backer, Vailokaitytė, Ramutė. e-mail letter for the author, 2011, October 31.

<sup>68</sup> Jankevičiūtė, Giedrė. *Art Deco ir jo apraiškos XX a. trečiojo ir ketvirtąjo dešimtmečių dailėje*. In: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, 1992, p. 63-101.

<sup>69</sup> Ibid, p. 98.

<sup>70</sup> Jankevičiūtė, Giedrė. *Art Deco Lietuvoje*, 1998, p. 13-42.

<sup>71</sup> Backer, Vailokaitytė, Ramutė. e-mail letter for the author, 2011, September 30.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Petrulis, Vaidas. *National Style: Spatial projections of the National Policy in Lithuania (1918-1939)*. In: *Art History and Criticism / Meno istorija ir kritika*. Vol. 4. Kaunas: VMU: 48, 2008, p. 35-48.

<sup>74</sup> Preišgalavičienė, Lina. *Tautinio stiliaus paieškos Vladimiro Dubeneckio visuomeniniuose interjeruose*. In: *Urbanistika ir Architektūra*. Vilnius: Technika. T. 34, Nr. 3, 2010, p.161-172.

<sup>75</sup> Maginskas, Aleksas. *Vailokaičiai mirė – tegyvuoja literatūra ir menas*. In: *Tiesa*, 08-23, 1940, p. 60.

<sup>76</sup> Margaitis, A. *Butas ir baldai*. In: *Amatininkas*. 7, 1937, p. 107; *Amatininkas* 15/14, 1937, p. 201; *Amatininkas*, 4, 1937, p. 57.

**Lina PREIŠGALAVIČIENĖ**  
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

## ATMINTIES IR INTERJERO SĄVEIKA TARPUKARIO KAUNO GYVENAMOSE PATALPOSE (1918–1940)

**Reikšminiai žodžiai:** Interjeras, atmintis, tautinis tapatumas, tautinis stilius, *art deco*, tarpukario Kaunas, kolekcininko interjeras, Vladas Daumantas, Jonas Vailokaitis

### Santrauka

*Interjeras* – žinoma menotyros sąvoka, tačiau Lietuvos interjerų istorija ir teorija tyrinėtojų primiršta. Tai yra vienas pirmųjų bandymų analizuoti primirštą objektą per *atminties* prizmę. Yra žinoma, kad *atmintį* į sąmoningą ir nesąmoningą sferas, kaip psichoanalizės terminus, įteisino Sigmund'as Freud'as. Vėliau, tobulindamas Freud'o idėjas, Erich'as Fromm'as atmintį suskaidė į du taip pat prieštarigus, skirtingos kilmės principus: *turėjimo* ir *buvimo*. Per paskutinius dešimtmečius greta visiems gerai suprantamo termino *asmeninė atmintis* Aleidos Assmann ir Jano Assmanno tarpdisciplininių studijų dėka išplito *kolektyvinės atminties* sąvoka. *Interjere*, ypač gyvenamosios aplinkos, dažnai persipina minėtos skirtingos atminties formos: *sąmoninga* ir *nesąmoninga*, *turėjimas* ir *buvimas*, *asmeninė* ir *kolektyvinė atmintis*. Tokiu būdu vidaus erdvėse atsiranda savotiški, dažnai architektūros kryptims nebūdingi, bruožai, suformuoti iš socialinio statuso reikalavimų, skirtingų *atminties* formų, troškimų, emocijų ir mąstymo mišinio. Gyvenamoji aplinka – tai yra nuolatos kintanti erdvė, atspindinti santykį tarp gyventojų *turėjimo* ir *buvimo*, tarp *sąmoningumo* ir *nesąmoningumo* bei *asmeninės* ir *kolektyvinės atminties*. Straipsnyje *atminties* ir *interjero sąveika* atskleidžiama dvejopai: iš vienos pusės siekiama prisiminti realiai egzistavusią tarpukario Kauno gyvenamojo interjero erdvę, iš kitos pusės stebima, kaip pati *atmintis* paveikia gyvenamosios aplinkos stilistinę raidą. Aptariant žmogaus *buvimo* – profesijos, *tautinio tapatumo*, laisvalaikio veiklos, ir *turėjimo* – jo padėties visuomenėje, šeimos – įtaką, atpažįstamas tarpukario kauniečių mąstymas ir jo veikiamas besiformavusi gyvenamoji aplinka. Atvejo studijai pasirinkti du gana skirtingi Lietuvos laikinojoje sostinėje Kaune buvę gyvenamieji interjerai: vienas jų – tai perkrautas daiktais ir detalėmis *kolekcininko* Vlodo Daumanto-Dzimidavičiaus (1885–1977) namų interjeras, atstovaujantis konservatyvaus, *retrospektyvaus* mąstymo kryptį, ir stilingi, turintis *modernizmo*, *art deco* stiliaus bruožų Jono



Vailokaičio (1886–1944) namai, reprezentuojantys tuometinį modernizmo siekį ir *tarptautinių* kultūrinių naujovių įtakas. Tikslinga yra nustatyti *atminties* ir *interjero* sąveikos formas gyvenamoje erdvėje ir, remiantis minėtų asmenybių gyvenamosios aplinkos pažinimu, gauti papildomos informacijos apie tarpukario Lietuvos interjero (dizaino) istoriją. Pasirinktas *kolektyvinės atminties* metodas įgalina atpažinti tarpukario Lietuvos gyventojų mąstyseną ir nuostatas kaip tuometinės *kolektyvinės kultūros* dalį, siejamą su tuometiniu *kolektyviniu tapatumu*, taip pat pastebėti kolektyvinės kultūros atspindžius tuometinėje Lietuvos interjero dizaino erdvėje. Ištyrus interjerus pastebima, kad *tautinio*, kaip *kolektyvinio*, *tapatumo* eksponavimas individualioje gyvenamoje aplinkoje buvo sąmoningas troškimas abiem atvejais, o gyventojų biografijų faktai papildė *tautiškumo* sampratą tuo, kad *lietuviškumas* tuo metu buvo suvokiamas labiau Lietuvos valstybingumo nei etnine prasme.

Gauta: 2012 03 20

Parengta spaudai: 2012 11 20

## LITHUANIAN OLD BRICK SIZE VARIATIONS OVER TIME

**Keywords:** brick sizes, architectural heritage, dating, chronology

Brick sizes are among the most important (if not the main) indications of the ancient masonry, the combination of which can be used for dating architectural heritage. On the other hand, the examination and comparison of brick sizes in different countries make it possible to reveal the ways building ceramics developed, show its specificity and even the attributes of the Lithuanian mentality.

Yet in the 6th decade of the 20th c., Lithuanian architectural historians drew attention to the different brick sizes in the medieval construction, and soon after, followed the architects-restorers to whom the brick size was important in identifying the construction phases. In the research report<sup>1</sup> on the Gothic house in Kaunas, Vilnius St., architect Dalija Zareckienė has classified brick sizes of the medieval buildings in Kaunas and identified their 5 formats: 1) large bricks; 2) transition period bricks; 3) small and thick bricks; 4) extremely small and thick bricks; 5) large and thin bricks. D. Zareckienė tried to link these formats to the individual Gothic periods. Architect Žibartas Simanavičius<sup>2</sup> has taken a deeper look into the format issue, though. Having made a critical evaluation of the earlier works of Lithuanian researchers, he proposed new evaluation criteria for brick formats – 1) brick size dependence on the development of masonry techniques (construction) and 2) brick length-width ratio ( $l : b$ ).

Architects-restorers' studies have been application-orientated and had no intention of neither creating

a dating system based on the entire evolution of architectural masonry, nor attempting to explain the historical reasons for brick size variations. In addition, in their published writings or surviving manuscripts, these architects-restorers focused on the brick formats of the medieval architectural heritage, often bypassing the early modern period and contemporary history.

The aim of this paper is to determine the characteristic brick formats and evolution of those formats in different periods. The research used a complex method of comparing the measured brick sizes to those specified in the historical documents. More than 150 buildings of various epochs (as close to the known time of construction as possible) were selected for measurement. At least 100 bricks of each architectural object were chosen for measurement. The most common average sizes were calculated not by the arithmetical mean, but by using the Gaussian method of mathematical statistics to select the most common sizes. If it has been established that bricks do not fit in one frame size, several frame sizes are distinguished. The data are listed in the tables. Part of the data have already been published in scientific journals<sup>3</sup>, and some (for lack of space not in all of them) are presented in this article (see Table *Lithuanian brick sizes from the 17th-20th century*).

The research has revealed a rather complex variation of both brick sizes and formats.

In its earliest building period, Lithuania used two

types of bricks: thick and thin. For example, the wall remains of the Grodno Upper Chapel (13th c.) consist predominantly of thin – 42–58 mm thick – bricks, among which two other formats are distinguished – the short one (268×141×44mm) and the long one (317×157×52mm). However, the same masonry also has some thick bricks, with most common average dimensions of 299×163×75 mm. This can be interpreted in different ways, for instance, assuming that the construction had used asynchronous bricks of other dismantled buildings. Still, it is clear that the old Grodno brick building exhibits two clashing cultures – Eastern and Western, and that two brick-making traditions had crossed each other there – the Byzantine and the Romanesque. The practice of thin bricks came to Grodno from Kievan Rus', but it manifested in its own way – instead of imitating the Byzantine traditions, the use of thin bricks was adapted to the formats of Western European countries. Compared with the other Ruthenian cities, affected by the Byzantine tradition, Grodno bricks were thicker and narrower. An oblong brick shape was more convenient and practical than the square Byzantine-type bricks, which unbaked semi-finished bricks would often break or bent. In the same way, they were also lighter and easier to lay. A similar trend was identified by archaeologist P. Rapoport when he was exploring the ancient architecture of Smolensk. He concluded that the plinth sizes were changing chronologically, as the plinth's longer edge was declining, and their thickness in the monuments of the late 12th c. and early 13th c. was more than 4cm<sup>4</sup>. The bricks of the Upper Chapel were even narrower. Their length and width ratio  $l : b$  ranges from 1:1,8 to 1:2. In addition, as mentioned earlier, there were some thick bricks (70–80 mm) in the same masonry. Thick bricks were then an innovative and cost-effective feature: the same masonry capacity required less brick units; therefore, brick-shaping labour costs were decreasing. However, thick bricks required longer drying and burning periods.

The use of both thin and thick bricks for the Grodno Upper Chapel masonry was not a one-time practice. Bricks of different thickness were also used for building enclosure castles in Lithuania from the end of

the 13th to the first half of the 14th century. To illustrate, the average thickness of one brick format of Medininkai castle is 55 mm, while that of the others is 68 and 92 mm. Thick masonry bricks were used in those masonry parts that had to be stronger, such as fence corners, which are more vulnerable than the middle part of the wall. The width of these bricks is half-length greater ( $l : b < 2$ ). Thinner bricks, on the other hand, were used for a wall shell. They are narrower than the thick ones or, in other words, their  $l : b$  ratio reaches 2. Such brick narrowness may have resulted from economic factors – laying a thinner shell on large surfaces lowers brick capacity costs.

Bricks of Gothic buildings are significantly different from the early predecessors. The main difference is a significant increase in the length and width ratio. From the second half of the 14th c. until the end of the 16th c., the dominant dependence was  $l : b > 2$ . In most cases, this ratio is greater than 1.15 and in some cases as high as 1.3 (Vytautas Grodno Castle, Church of St. George in Kėdainiai). Bricks of such proportions are intended for unplastered Gothic masonry, aesthetics of which had to meet high requirements. By correctly binding the bricks, bricklayers were carefully aligning the thickness of vertical seams. Narrower bricks were more convenient. It can be assumed that the length and width ratio of Gothic bricks was no coincidence, but anticipation of vertical masonry seam thickness in façades.

Bricks of such proportions are most suitable not only for the Gothic binding, but also for complex structures, such as laying buttresses, pillars and arches. The bricks with a length and width ratio greater than 2 were used in the construction of Romanesque and Gothic buildings in the neighbouring countries, such as North Germany<sup>5</sup>, Prussia<sup>6</sup> and Poland<sup>7</sup>. These countries had an impact on the formation of brick formats in the second half of the 14th c. Incidentally, it was discovered that brick sizes of the medieval North Germany had been changing consistently: in the period of the 12th–14th c., their thickness<sup>8</sup> was increasing gradually. Over the course of time, medieval bricks in Lithuania did not exhibit such a stable development. It was established that in the second half of the 14th c., compared with enclosure castles, Gothic bricks became thicker up to

80-90 mm, and retained almost the same thickness until the end of the 16th c.

In conclusion, it can be stated that the Lithuanian Gothic buildings used two brick formats:

1) smaller in size, with the same dimensions as in neighbouring Germany and Poland – 260-280 × 120-130 × 80-90 mm. This format bricks were used yet in the second half of the 14th c. for the defensive structures, such as Vytautas Grodno Castle (270×117×85mm), the eastern wall of Trakai Peninsula Castle near the Sacred Mountain (275×120×76 mm), also for the later 15th-16th c. civilian buildings, including Kaunas Cathedral Basilica, St. George's and Zapyškis churches and residential buildings in Kaunas – Rotušės Ave. 2, the House of Perkūnas.

2) larger in size, with dimensions of 295-325×140-160×85-95 mm, and larger than in other countries. Most likely, they had evolved from the large bricks of the early Lithuanian enclosure castles with the increase in length and width ratios. The bricks of this format were used for the entire building period of the Trakai Island Castle, Kaunas' Second (305×140×87mm) and other castles, as well as the 14<sup>th</sup> c. sacral buildings, such as the Church of St. Nicholas in Vilnius (323×148×83 mm). At the end of the 15th c. or the beginning of the 16th c., constructions in Vilnius started with the use of bricks of different proportions that were larger in format. Their length and width ratio decreased to 2. Vilnius city wall in Bokšto St. (328×163×81mm) and the apartment house in Aušros vartų St. 8 (360×180×105 mm) are good examples of this. The bricks of the latter object are the largest ones of the medieval period in Lithuania, and there rarely were the bricks that size manufactured in other countries. At the end of the 16th c., some Russian regions used the so-called "cyclopean" bricks, with the average sizes of 556×289×156 mm<sup>9</sup>. Archaeologist Adolfas Tautavičius found not much smaller bricks in Vilnius: the fireplace foundations of the 17th c. Lower Castle building were built using 490×230×90 mm bricks, and the house in Klaipėdos St. 4 had 770×310×95 mm bricks<sup>10</sup> used for the cornice.

Thus, we see that brick sizes of the Lithuanian Gothic

buildings ranges significantly. This is because there were not any strict standard requirements for their manufacturers at the time. It is not yet known when brick sizes began to be regulated at a national level. The mid-20th c. Polish literature notes that in 1549, by order of King Sigismund Augustus, building regulations were imposed. Brick sizes had to be as follows: thickness – 3 inches, width – 6 inches, length – 12 inches<sup>11</sup>. Whether these standards were actually prescribed by King is still a matter of speculation<sup>12</sup>, however, if they had been, we should recognize that this was the first official attempt to standardize brick sizes. An inch was 1/24 of a cubit, which was different in different areas of the kingdom.

Bricks in Renaissance buildings, even if manufactured in the same period (as well as in the 16th c.), differ from the Gothic ones. Having measured the bricks of more than 20 Renaissance buildings, the bricks were observed to have become thinner. In most cases, their average thickness is about 7-8 cm, and in some cases, such as in Siesikai, Rykantai, Skaruliai and Kėdainiai Evangelical Reformed churches and Biržai Castle is even lower and reaches about 6.5 cm.

Another change in Lithuanian brick size development was also clarified – the length and width ratio of the majority of Renaissance buildings came close to 2 ( $l : b = 2$ ). This is consistent with the proportions set out in the above-mentioned document. This brick-size ratio was due to practical reasons related to the appearance of the new renaissance brick binding technique and facade plastering. Bricks of unplastered buildings, built in the early 17th c., regardless of the binding method, retained the previous proportions. To illustrate, the brick ratio of Zapyškis church (the second half of the 16th c.) is  $l : b = 2.2-2.25$ ; and the brick ratio of the *Bernardine* Friary building (1618-1633) is  $l : b = 2.14$ , the bricks being bound by the Renaissance method. The aesthetic masonry requirements for the Renaissance buildings, where brick binding under the plaster layer were invisible, reduced, so one could disregard thickness variations and inaccuracies in the vertical masonry seams (they were hidden under the plaster) and abandon the size dependence formed in the Gothic period, which was  $l = 2b + S_v$ . Therefore, the

format typical of the Gothic period was gradually abandoned and replaced by brick production with  $l : b = 2$  ratio. Recommendations to manufacture bricks in these proportions were posted in a treatise *Trumpas statybos mokslas* (*Concise science of construction*) (1659), written in Polish, which then was probably the first publication in the Polish–Lithuanian Commonwealth to announce the standards for building materials.

Chapter *Building materials* formulates the following requirements: “let the brick form be as follows: length – half a cubit, width – quarter of a cubit, thickness – half of the quarter of a cubit<sup>13</sup>”. What does this mean? In the old measurement system, a cubit consisted of two feet or 24 inches. If the three sizes were converted into inches, we would get the following brick format: length – 12 inches, width – 6 inches and thickness – 3 inches. These measurements are fully consistent with the above-cited “royal” standards set by Sigismund Augustus. Thus, they are not plucked out of the air, and if one could find the documents certifying this, an interesting conclusion could be made that during the entire period of the spread of Renaissance in the Lithuanian–Polish state, there existed the same standards. Another question, though, is how these standards were put in practice. To compare these first written norms with the sizes measured on site is difficult, since compliance of the old measures with the current metric system is not exactly known. As a result, metrology specialists’ opinions vary widely.

A Lithuanian mid-17th c. military engineer and cartographer J. Narūnavičius-Naronskis found that the Lithuanian cubit was “one inch and  $8\frac{2}{3}$  grain<sup>14</sup> bigger than the Polish cubit, which is by two inches without  $1\frac{1}{3}$  grain<sup>15</sup>”. According to Edward Stamm, the old Krakow cubit had changed several times:

from the 13th to the second half of the 14th c. the cubit was 60.6 cm long;

from the second half of the 14th c. until 1764 – 58.6 cm;

from 1764 to 1836 – 59.55 cm;

from 1836 to 1876 – 59.60 cm<sup>16</sup>.

It would follow that the Lithuanian cubit in the

Gothic, Renaissance and Baroque epochs had to be as follows:

$$L = 58.6 \text{ cm} + 58.6/24 \text{ cm} + 58.6/240 \times 8.67 \text{ cm} = 63.16 \text{ cm}$$

Czacki wrote that the Lithuanian cubit was by one tenth bigger than the royal Polish cubit. Such dependence entered into force after 1764 constitution, but it is uncertain whether it can be applied to earlier periods. If the Lithuanian cubit in the Renaissance era was also longer than the royal (58.6 cm) one by a tenth, it had to be 64.46 cm long. Referring to Czacki, Kazimierz Sochaniewicz wrote that the dependence between the royal and the Lithuanian cubit existed already in the 16th c., but the published size of the latter was much smaller – 60.43 cm<sup>17</sup>. Yet, it is still questionable, as it was calculated from the 54.94 cm long Krakow cubit.

If, however, we agreed that the Lithuanian cubit was 64.46 cm, the main brick size should be considered a Lithuanian foot – 322 mm, and the whole format – 322×161×80 mm. A similar, though a slightly larger format, corresponding to the same size ratios, was derived by Stasys Abramauskas – 325×162×81 mm<sup>18</sup>. But these bricks are not characteristic of the Lithuanian Renaissance buildings. The format is more in line with maybe only one of the cellars in Raudondvaris Castle (Kaunas district, the first half of the 17<sup>th</sup> c.) (322 × 158 × 85 mm), and the other matches a fragment in Vilnius city wall (Bokšto St.) from the Gothic period in (328 × 163 × 81 mm). It is very doubtful whether the brick manufacturers knew how to measure and calculate a drying and firing shrinkage of semi-finished bricks. Regulatory requirements most likely applied to the semi-finished products when making wooden shapes. Thus, taking into account the 5–13% reduction from our fixed format of semi-finished bricks 322×161×80 mm, we would get the burnt brick size range: 280–306×140–153×70–76 mm. There are very few objects, of those that we studied, that fit the medium-sized bricks. These are the walls of Raudonė (the end of the 16th c.), Panemunė (Jurbarkas region, 1604–1610) and Raudondvaris (Kaunas district, the first half of the 17th c.) castles, Kruonis Church (1610–1626 m) and Kėdainiai production workshop.



If a Lithuanian cubit were 60.43 cm, semi-finished products, according to the treatise requirements, should follow the format of 302×151×76 mm, and burnt brick sizes would vary in 263 to 287×131-143×66-72 mm range. Such Renaissance bricks are also a rarity and can be found in the walls of Kaunas Protestant structure (the first half of the 17th c.), Kėdainiai Evangelical Reformed Church (1631-1653), Panemunė Castle (Jurbarkas district, the mid-17th c. reconstruction) and Biržai Castle (1665- 1669). Renaissance bricks of sacred buildings often do not meet the width and thickness ratio  $b : h = 2$  required in the treatise and are too thick. In some cases, they were manufactured especially big.

For example, the average dimensions of burnt bricks in the walls of Videniškių church are 360×180×70 mm and 358×182×79 mm. As the treatise *Trumpas statybos mokslas* (*Concise science of construction*) was intended particularly for mansion, palace and castle architects, naturally, church builders probably made little use of it. Further, a variety of brick sizes, manifested in secular architecture, leaves no doubt that building in that period paid little regard for any standards. The only standard that the builders of the period followed, and which was characteristic of the majority of bricks, was the consistent length and width ratio of  $l : b = 2$ .

The Baroque period retained the same requirements for brick sizes. Except for the already mentioned treatise on concise science of construction, no other norms have been found in the documents of either the 17th c., nor the first half of the 18th c. Their consistency is partially confirmed by the scarce archival documents and books intended for designers and builders of the second half of the 18th c. To illustrate, in 1767, the agreement between Kartena Manor House economist Tadeusz Okmianski and a brick-making master Andrei Ivan Pachomin says that "The bricks that he makes must be as follows: twelve (12) inches long, six (6) inches wide and three (3) inches thick"<sup>19</sup>. It was also recommended to manufacture the same format bricks in other regions<sup>20</sup>. France, which since the end of the 18th c. began to have a significant effect on Lithuanian architects and builders, published a number of practical manuals for brick-making. One of them names

the following dimensions: length – one foot, breadth – 6 inches, thickness – 3 inches<sup>21</sup>. The same measurements were recommended to the Lithuanian-Polish state farmers in Franciszek Rausch's work on rural construction, which says that the most suitable bricks for masonry are those which are one foot or a cubit in length, half a foot or quarter of a cubit wide and three inches or half a quarter of a cubit thick<sup>22</sup>.

Hence, what are the brick sizes and what trends of development have been revealed in our investigations of Baroque buildings? Indeed, their variety of formats was even larger than in previous periods. Here emerge the new phenomena that undermine the common trends in the change of brick sizes throughout their manufacturing history in Lithuania. A previously fairly consistent decline in brick size of Baroque buildings undergoes a substantial increase. However, it must be acknowledged that the brick length and width as well as their ratio in the Baroque period to a great extent meet the above identified standards converted into the metric system, which was not so in the Renaissance. The average brick length of Renaissance buildings ranged between 26 and 31 cm, whereas those of Baroque buildings varied from 28.5 to 31.5 cm. The same with width, which in Renaissance buildings ranged between 13.7 and 14.9 cm, and in Baroque buildings varied between 14 and 15.4 cm. Meanwhile, the brick thickness not only did not increase, but dropped by an average of 6 to 7.5 cm and sometimes even lower than 6 cm. For example, the average brick thickness of the belfry of All Saints Church in Vilnius (1743) is only 5.3 cm, due to which the brick length-thickness and breadth-thickness ratios significantly increased. The thickness of Baroque bricks (especially the late 18th c. Baroque) rarely ever reaches half the width, which usually forms a part of 0.4. Meanwhile, brick length and width ratio remains similar to that of the Renaissance buildings, and in most cases is approximately equal to 2.

Summing up the brick research done on Baroque buildings, it can be stated that during this period, the norms were not always complied with. It has been observed that the bricks to depart furthest from the norms were those of churches. Apparently, the builders of convents followed their own rules or

established traditions and ignored the recommendations of the laity. In the room of Vilnius Dominican Church, next to the dome vault, were found double-width bricks with dimensions of 302×290×70 or 290×279 × 71 mm. They were specially made to overlay beam openings. The so-called “cyclopean” or very large bricks were also produced for the buildings of the early Classical period. For example, in the oblique masonry lines of Paežeriai Manor House gable, near the roof slope (Vilkaviškis region, 1795-1799), were found 425-460×200-205×80-82 mm size bricks. In either case, they did not surpass the “record” bricks of Vilnius Lower Castle 16th-17th c. buildings, discovered by Adolfas Tautavičius.

In the Classical period, changes in Lithuanian brick sizes were conditioned by two main factors: instructions of Vilnius University professors of architecture, on the one hand, and (during the late Classical period) the existing standards of the Russian Empire on the other.

So what are the instructions for brick sizes known to us? In 1780, a Vilnius magistrate notice mentioned smaller brick sizes: “ten inches long, five inches wide and two and a half inches thick”, and even smaller – “nine inches long and two inches thick”<sup>23</sup>. This means that the bricks had to be much smaller than in the past, which was 273×136×68 mm or 246×123×55 mm. These dimensions had probably been set for already baked bricks or dried semi-finished products<sup>24</sup>. As can be seen, the document refers not to one but two formats. In another 18th c. document – a letter by Andrius Streckis to the owner of Kamajai Manor House, Mrs. Petkevičienė – we read that there had been as many as four brick formats in Vilnius: 1) small, 2) medium, 3) larger and 4) the largest, which Vilnius brick-makers did not produce at the time<sup>25</sup>. Constructions of manor houses in 1810 still used larger format bricks, continuing the building traditions of the Baroque era – 11½ inches long, 5¾ inches wide and 3 inches high (i.e. 314×157×82 mm)<sup>26</sup>.

What bricks did Vilnius University professors recommend manufacturing? Indeed, their instructions had to be reflected in architectural practice through student- and professor-designed constructions.

In his lecture compendiums of 1807–1808, Professor of architecture Mykolas Šulcas wrote that “A simple ordinary brick is 8 or 9 inches long, 4-5 ½ inches wide and 2 inches thick. Bricks of this size are common, for they are very practical in construction”<sup>27</sup>. Converted in the metric system, the bricks would acquire the dimensions of 218-245×109-150×55 mm<sup>28</sup>. Citing a German physicist Gester, Šulcas refers to other two types of bricks, where larger bricks should be one foot long, half a foot wide and 3 inches thick (328×164×82 mm), whereas the smaller ones should be 10 inches long, 5.5 inches wide and 2.5 inches thick (273×150×68 mm)<sup>29</sup>.

Mykolas Pelka-Polinskis, who attended Prof. Šulcas' lectures and later, from 1810 to 1813, taught architecture at the Second Minsk Gymnasium, refers to the same three brick formats:

- 1) 12 inches long, 6 inches wide and 3 inches high (328×164×82 mm);
- 2) 10 inches long, 5¼ inches wide and 2 ½ high (273×158×68 mm);
- 3) 8-9 inches long, 4-5 inches wide and 2 inches high<sup>30</sup>.

The typical and most popular bricks that were produced at the time, according to Polinskis, were the third format bricks. Their dimensions (218-246×109-137×55 mm) match the ones recommended by Prof. Šulcas.

The brick sizes proposed by another Professor of architecture Karolis Podčasinskis are basically the same, except for possible small deviations to the larger side. He recommended manufacturing larger bricks 11-13 inches in height, and smaller bricks 8-9 inches in length; the length should be twice the width, and the width should be double the thickness<sup>31</sup>. In the metric system, it would be reflected in the following two formats: 300-355×150-178×76-89 mm and 218-246×109-123×55-62 mm. Had these requirements been met in construction practice?

After measuring several buildings from the Classical period, it was found that in many cases, brick sizes were a bit smaller than those specified, especially the thickness. The average brick thickness of some objects in Vilnius, for example, a watchhouse

(Liepkalnio St. 24, 1819), the Imperial House (1824–1832) and the Evangelical-Reformed Church (1830–1835) is 45–49 mm, which is much less than indicated by the magistrate or university professors. These deviations from the requirements suggest that in the Classical era, as before, the standard dimensions were applied for non-dried and non-burnt semi-finished bricks that would shrink in the finishing stages of production. However, even bearing this in mind, the 45 mm thick bricks could not be made thicker than  $45 \times 1,13 = 51$  mm, which does not meet any of the written requirements. Hence, it became typical of the Classical period identity in Vilnius, even though it did not become widespread. Thin bricks can be regarded as improvisations of classicists, following the ancient Roman tradition of a very thin brick, though an impact of the Flemish brick tradition could be traced as well. Anyhow, the bricks of the first third of the 19th c. are probably the thinnest bricks throughout their long-lasting history in Lithuania, which can only be matched with the 12th–13th c. plinths of the Grodno Temple and the Dutch bricks of Klaipėda.

However, it has been found that different parts of the same building or its structures used different brick formats: larger bricks for walls and pillars, smaller ones for vaults, furnaces and partitions. For example, Onuškis church (Trakai region, 1823–1829) walls and gables were built of the average size bricks with dimensions of  $295 \times 145 \times 60$  mm, and arches –  $243 \times 120 \times 38$  mm. The facade walls of Skaraitiškė Manor House were built of larger ( $304 \times 150 \times 67$  mm) and the internal partitions of smaller ( $255 \times 125 \times 60$  mm) bricks. In many years of Lithuanian construction practice, manufacture of bricks of several different formats was rational and purposeful. The architects at Vilnius University had been trained in the same way. However, after closing the university after the uprising in 1831 and following the beginning of the destruction of Lithuanian cultural peculiarities, the construction affairs were interfered into as well. Until then, no one had strictly required to follow the standards of Tsarist Russia. Yet, in 1832, the regulatory provisions for construction<sup>32</sup> of fortresses, hydroengineering structures and civil buildings, published in St. Petersburg, reached Lithuania. On

13 April 1834, Vilnius province building committee drew attention to the fact that the city brickyard had been manufacturing 22.225 cm long, 11.115 cm wide and 4.445 cm thick ( $222 \times 111 \times 44$  mm) bricks and required to comply with a single format approved by Tsarist Russia –  $267 \times 133 \times 67$  mm and measured for dried semi-finished bricks<sup>33</sup>. The commission meeting<sup>34</sup>, held on 23 June 1834, also established that the standard sizes must be complied with.

Brick-makers Juozapas Bogdanovičius, Stanislovas Gržibovskis and Jokūbas Vitkovskis resisted the introduction of the format and continued to manufacture regular smaller bricks<sup>35</sup>. The standard tsarist format did not satisfy the masons either, for these bricks were too big for cornices, arches and furnaces. Vilnius residents had even asked to withdraw the decree and authorize the production of various brick sizes, as had been done before, and sell them for construction. Consequently, the Civil Governor instructed a former Professor of architecture at Vilnius University Karolis Podčasinskis to provide detailed findings on the issue. On 2 July 1834, the Professor stated that 1) the government-approved large size bricks, even if had not been used, were nonetheless advantageous for the construction of walls, pillars and large arches; 2) medium size bricks, the traditional ones, were most practical for lining tile stoves, building medium-sized arches, lintels, cornices, window and door frames; 3) small size bricks, though in small quantities, were used for floor lining and building light vaults and other small structures. Podčasinskis proposed to manufacture 65% of large, 25% of medium and 5% of small bricks. The Building Commission did not accept this proposal and upheld the only format of the “state”<sup>36</sup>. Requests and complaints from the townspeople did not stop. As a result, in 1838, Vilnius residents Karlas Vineris, Anupras Navackis, mason Ferdinandas Ivanauskas, prioress Antanina Ratautaitė of the convent of Sisters of Mercy and others appealed to the province Board with a request to authorize the production of smaller bricks, measuring 8 inches in length, 4 inches in width and 2 inches in thickness ( $218 \times 109 \times 55$  mm). These bricks, according to the applicants, had been manufactured since ancient times, and were necessary for the construction of

indoor tile stoves and stovepipes, arches and lintels, and were still very much in demand among the population. This was supported by the province architect Karolis Gregotovičius. The Provincial Construction Commission eventually decided to authorize the production of bricks in two formats: 1) the official larger bricks –  $26.67 \times 13.335 \times 6.667$  cm and 2) the traditional smaller bricks with dimensions of  $8 \times 4 \times 2$  inches<sup>37</sup>. Thus, Vilnius city residents won the right to manufacture not only the tsarist type bricks, but also those that had been customary to them. By using this authorization, brick-makers were producing a generally low quantity of “government-issued” size bricks for some time. For example, the protocol of 1841 indicated that the brick block of St. Jacob’s hospital in Vilnius should have been built of the government-issued size bricks, but “after looking for these brick sizes at local brick manufacturers, only very few were found; instead, brick-layers used sufficiently regular-shaped, solid formation, but smaller format bricks than those of the sizes specified”<sup>38</sup>. Again, the next protocol of the same year says that “In recent years, no government-issued size bricks have been manufactured for the construction works at the Building commission agency”<sup>39</sup>. These documents vividly reveal the resistance of Vilnius residents and craftsmen against the tsarist instructions and the desire to preserve traditions.

What government-issued format did other Lithuanian regions follow? Having measured the bricks of buildings in various locations, it turned out that up to the end of the Classicism and Romanticism (1800 – 1860), the tsarist format had not been fully complied with. Of the objects measured during the research, only Vidiškiai Church bricks (Ukmergė district, 1853) match the format completely. Bricks produced elsewhere were mainly larger and partly corresponding to the bigger format (reducing the dimensions by 5-13%), recommended by Professor Podčasinskis. Such bricks were used for Skaraitiškė and Mitriūnai Manor houses as well as Krosna and Gižai churches. The bricks of certain buildings only partially comply with this larger brick format as they are too thin – ranging from 55 to 65 mm thick (Nedingė, Šiaulėnai, Nemunėlis, Radviliškis

churches); nor did smaller (Vilnius) format bricks spread in other regions of Lithuania.

With one or two exceptions, throughout the Classical and Romantic periods there remained the same length and breadth ratio  $l : b = 2$ , as it had done before.

Throughout the period of Historicism in Lithuania, there existed the same government-issued Tsarist Russian brick format of  $26.67 \times 13.33 \times 6.66$  cm. The production of these bricks in Russia began already at the end of the 18th c.<sup>40</sup> In the 19th c. Russia, this format was repeatedly approved in a series of normative documents and was finally established in 1847<sup>41</sup> and was valid until 1927. Lithuania, where in the first half of the 19th c. a variety of formats and different sizes were a norm, did not immediately adjust to the tsarist standard. Our studies have revealed how the tsarist standard entered into force in Lithuania. In the 7th decade of the 19th c., tsarist-format bricks were rarely manufactured. One such example is the red bricks of Lyduokiai Manor stables (Ukmergės St., 1862). The bricks of other studied objects were larger, smaller or just longer than the tsarist ones. From 1870 to 1880, there were emerging an increasing variety of buildings, built of the government-issued brick format. These are Raseiniai Orthodox Church (1870–1873), Trakų Vokė Manor (1876–1880) and Lyduokiai Church (1880–1884). Since 1880, until the First World War, almost all buildings, except for one or another object, were built of the tsarist format bricks. The official brick format is most precisely reflected in Orthodox churches, with an exception of some homestead manor houses: Plinkšiai (Mažeikiai district, 1880–1886, larger bricks) and Markutiškiai (Jonava district, 1886, slightly smaller bricks). Although the bricks virtually meet the normative requirements, not all bricks maintain the ratio of  $l : b = 2$  and are slightly larger. For example, Dusetos Church bricks have a ratio of  $l : b = 2.11$ ; Kamajai Church – 2.15; Viešintai Church – 2.08; Žiobiškis Church – 2.12. These ratios were achieved by lengthening and narrowing the bricks, and doing so was not an accident. The fact is that the churches mentioned had a neo-Gothic architectural shape and were unplastered. The red facade

bricks had to be correctly bound, and the vertical seams had to be the same everywhere. The bricks were bound in the Renaissance manner, i.e., by laying one row in headers and the other in stretches up towards the surface. Bricks laid in a stretcher bond pattern resulted in less vertical seams than that of header bond. To ensure the uniform joint width, brick layers had to use bricks narrower than  $b = 0.5l$ .

Following the First World War, after Lithuania liberated from Russian subjection and restored its sovereignty, the tsarist brick format was abandoned. At that time, three major brick standards dominated in Europe: German ( $25 \times 12 \times 6.5$  cm), Austrian ( $29 \times 14 \times 6.5$  cm) and the above-mentioned Russian<sup>42</sup>. Some northern European countries, such as Finland, still used the Russian format bricks<sup>43</sup>. There also existed some other less widespread formats, for instance, those of Hamburg ( $22 \times 10.5 \times 6.5$  cm) and the Netherlands ( $18 \times 9 \times 4.5$  cm). Lithuania switched to the German (Berlin) standard<sup>44</sup>. Although the *Lithuanian fired solid construction brick standards project* was announced in 1929<sup>45</sup>, a change had taken place before the format was formalized. When commenting on the standards project, Lithuanian standard developer engineer Dušauskas-Duž wrote that "... both builders and workers have recently begun using German size bricks and have already got accustomed to them"<sup>46</sup>.

Brick size standards introduced in the interwar period Lithuania did not change during the Soviet period either. Since 1927, the Soviet Russia had also followed the same format. The occupied Lithuania had Soviet standard GOST 530-54<sup>47</sup> in force.

These changing brick size patterns did not cover the entire Lithuania – they did not quite fit in Klaipėda region, where German traditions and standards prevailed at the time. In order to compare the changes of brick sizes of the two regions over time, our study invoked archeologist Vladas Žulkus' research<sup>48</sup>. The study showed that over a long period of time since the first half of the 17<sup>th</sup> c. until the end of the 18<sup>th</sup> c., bricks in Klaipėda had been larger than anywhere else in Lithuania – their volume was over  $4 \text{ dm}^3$ . The main reason for

this size was a considerable brick height (thickness). The height of most medium-sized bricks in this period, according to Žulkus, was greater than 9 cm. Klaipėda bricks had been longer and wider just up to the first half of the 18th c. The length and width ratio in Klaipėda had remained higher than 2 ( $l : b > 2$ ) for a longer period than anywhere else in Lithuania – even until the first half of the 18th c. The key difference in brick sizes in the Klaipėda region occurred in 1867, with an introduction of a German standard ( $25 \times 12 \times 6.5$  cm). The change had taken place half a century earlier than elsewhere in Lithuania, where the tsarist standard had still been in force. Our research also confirms the fact. To illustrate, Nida Evangelical Church (1887 – 1888) was constructed of bricks with average sizes of  $245 \times 115 \times 66$  mm.

This paper has only partially investigated the ceramic bricks of the present Belarus territory. The research was limited to the study of the earliest 13th–14th c. castles. The comparative analysis of subsequent periods was carried out invoking the works of Belarusian scientists, particularly those of Oleg Trusav. According to his work, it appears that in the Gothic period, the whole territory of the GDL had analogous formats in force. Trusav observes that the castle bricks are smaller than those of churches or dwelling houses<sup>49</sup>. This tendency was also typical of the Lithuanian part of the Duchy.

The bricks manufactured in the 17th–18th c. Belarus were thinner than in Lithuania, on average of 4.5–6 cm thick. This was particularly characteristic of Mogilev region, although other cities, such as Minsk, Pinsk and Navahrudak<sup>50</sup>, used the bricks as well. The bricks that thin appeared in Lithuania only at the end of the 18th c. and the beginning of the 19th c.

In order to **summarize** the brick size development in Lithuania from the beginning of masonry construction (the mid-13th c.) until the 20th c. and to identify the specific trends, chronological charts have been drawn. In addition to 200 brick formats of most common medium sizes, the study also made use of data on interwar and Soviet Lithuanian standards.



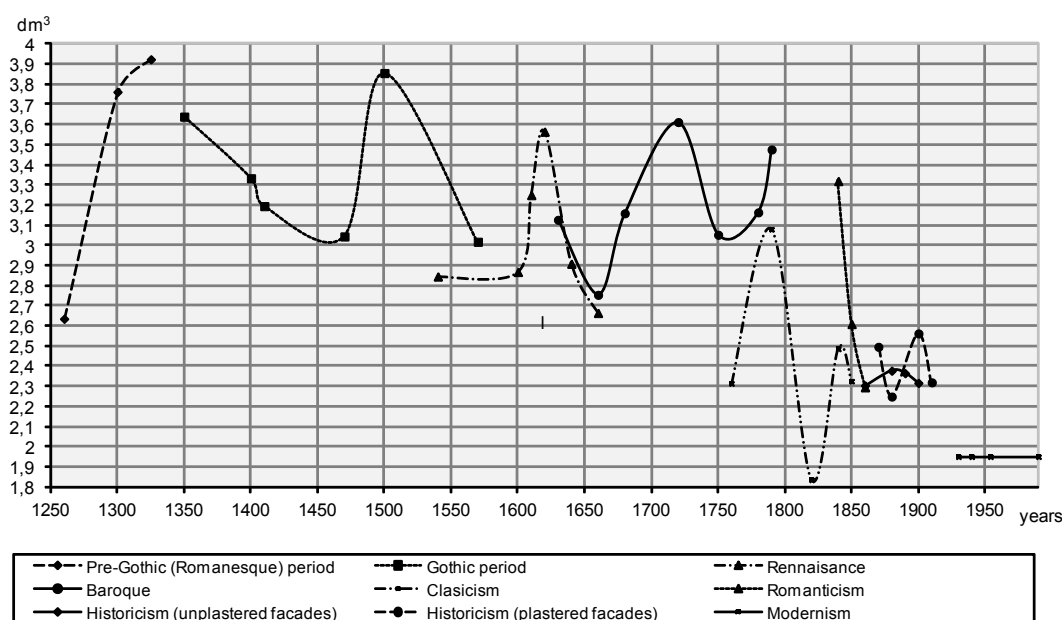


Fig. 1. Chronological change of brick volume

In our research we were looking for 7 parameter changes: 1) length (mm), 2) width (mm), 3) thickness (mm), 4) the length and width ratio, 5) the length and thickness ratio, 6) the width and thickness ratio 7) and volume ( $\text{dm}^3$ ).

Due to the lower point dispersion in the scatter chart, the data were classified in 42 groups in which architectural objects had come from the same or similar time of construction. The aim was that each group included a 25-year period in the early modern period and at least a 50-year period in the Middle Ages. The average arithmetic value of each group is a graph value on the Y-axis. The X-axis reflects time in years. In the absence of more precise information about the construction period of a certain architectural object, the calculation includes implicit years which are determined on the basis of the threshold year average. For example, the threshold years of the first half of the 14th c. are 1300 and 1350. Their average is 1325 – a threshold year of construction. Given the precise construction period, the emphasis was on the original year in which the building materials (bricks) were most likely produced. For data processing, the study used the Microsoft Office Excel system.

The graphs provide visual illustrations and accurately show the above described changes of brick sizes over time.

Primarily, this is an obvious decline in brick volume from more than  $3.9 \text{ dm}^3$  (14th c.) to  $1.95 \text{ dm}^3$  (20th c.). This trend was inconsistent, with occasional “shots” downwards or upwards (Fig. 1). For example, in the second half of the 15th c., the Gothic brick volume rose from  $3 \text{ dm}^3$  to  $3.9 \text{ dm}^3$  (in some cases it would reach 5 and even  $6.8 \text{ dm}^3$ ), in the Renaissance era it went down to  $2.7 \text{ dm}^3$  and jumped again to  $3.6 \text{ dm}^3$  in the Baroque period; subsequently, the brick volume of the Classical buildings in Vilnius dropped as low as to  $1.8 \text{ dm}^3$ . The decrease in brick volume was probably due to the masons’ weak physical abilities and the attempt to facilitate and accelerate their work.

Not all brick sizes changed equally. The downward trend is best reflected by thickness (Fig. 2). It had been growing up till the end of the 15th c., until it reached 92 mm, then it declined fairly steadily until it reached the minimum (53 mm) in the first half of the 19th c., and in the 20th c. rose to a standard size of 65 mm. The decrease of brick thickness over time is also typical to neighbouring Poland. Zdzisław

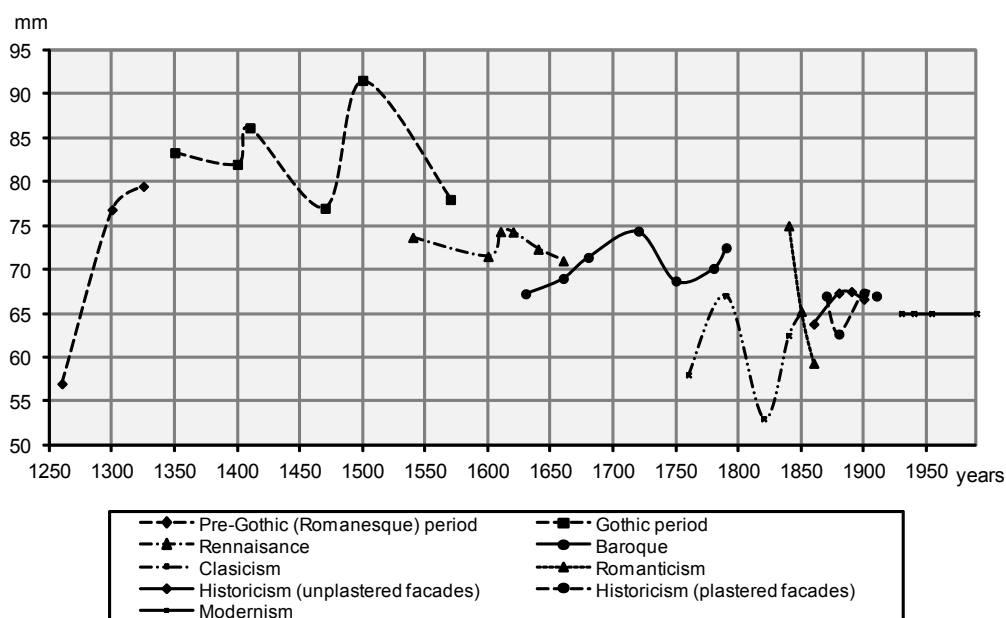


Fig. 2. Chronological change of brick thickness

Tomaszewski observed the trend as early as in the middle of the last century<sup>51</sup>. He represented the trend graphically, although it is unclear how much of the data he had included.

The decrease of brick length and width in Lithuania is also similar, but it is more fluctuating. There is an obvious narrowing of the bricks in the Gothic

buildings of the early 15th c. The graphs show that the minimum length and width values were reached in the 20th c. (Fig. 3, 4).

Brick format variations accentuate not only the importance of size, but also their ratios  $l:b$ ;  $l:h$  and  $b:h$ . The most important is the length and width ratio ( $l : b$ ) which is directly related to the changes

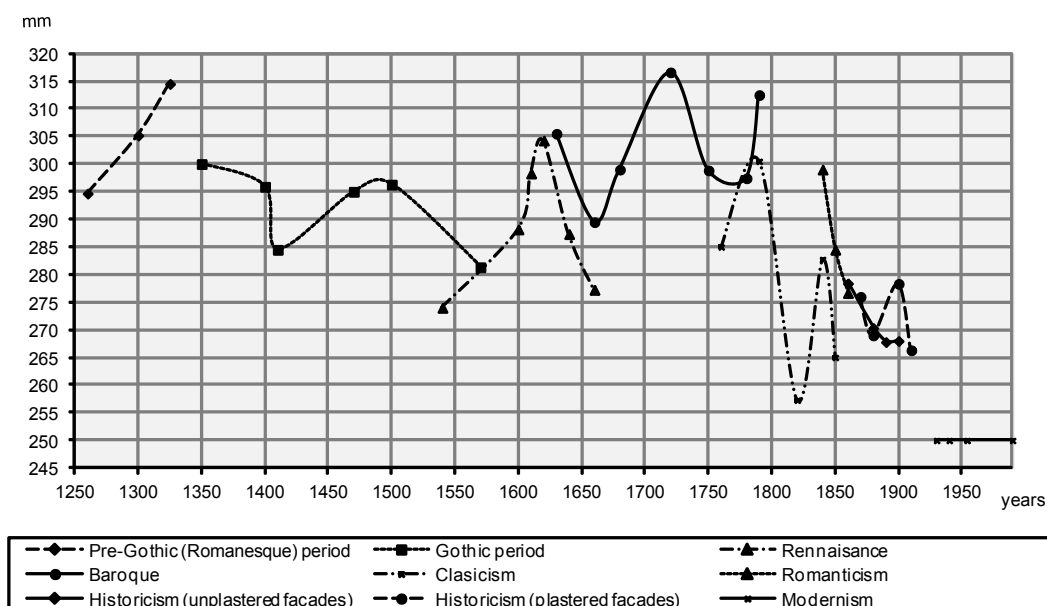


Fig. 3. Chronological change of brick length

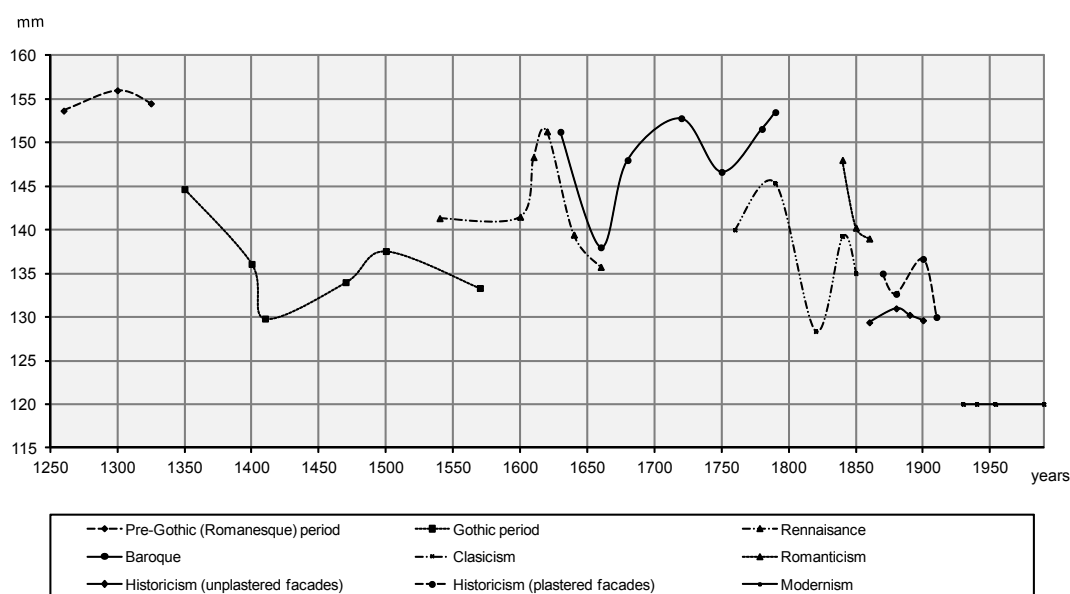


Fig. 4. Chronological change of brick width

in brick binding techniques, the artistic expression of masonry facade and the requirements raised for brick manufacturers.

Until the mid-14th c., this ratio had been lower than 2. From the second half of the 14th c. and the second half of the 16th c., bricks in Gothic constructions narrow, and their ratio  $l : b$ , as a rule, becomes greater than 2 and ranges between 2.1 and 2.2. In

Renaissance constructions of the first half of the 16th c., this ratio decreases to 1.94 and in the 17th c. rises to 2. With little variation between 2.1 and 1.96, approximately equal to 2, it remained so throughout the Baroque and Classical periods. Only in the second half of the 19th c., with the spread of unplastered facades, where brick binding had to be more precise, does the ratio  $l : b$  rise above 2, though it

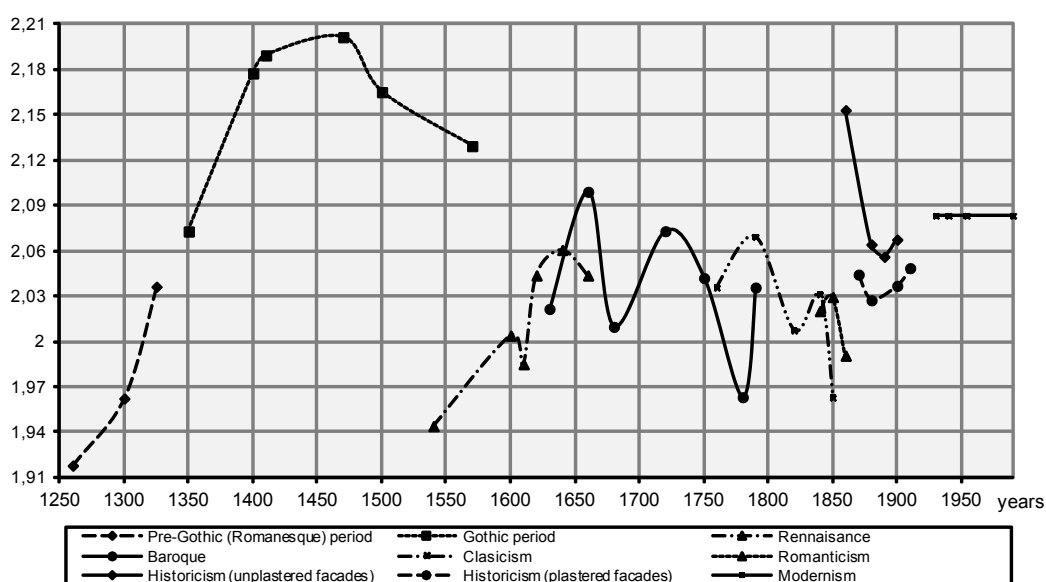


Fig. 5. Chronological change of brick length-width ratio ( $l : b$ )

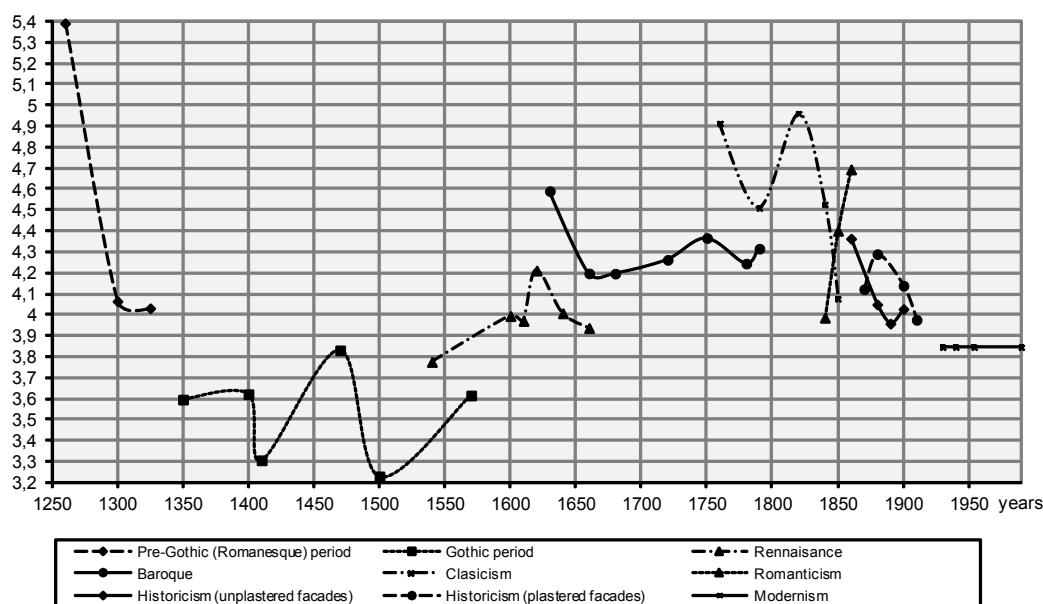


Fig. 6. Chronological change of brick length-thickness ratio ( $l : h$ )

barely reaches the values of the medieval Gothic era (Fig. 5).

The changes in brick length-thickness ( $l : h$ ) and width-thickness ( $b : h$ ) ratios were very similar. From the mid-13th c. to the 15th c., both of them decrease similarly and quite sharply and remain minimal until the second half of the 16th c. In the Renaissance period, they grow pretty consistently until

they reach a peak in the first quarter of the 19th c. In the 19th c., the ratios decrease and remain steady in the interwar and Soviet periods (Fig. 6, 7).

The trends of brick size variations, highlighted in the graphs below, can be used for dating building ceramics, especially when neither architectural details, nor masonry binding fragments of a particular building have been preserved.

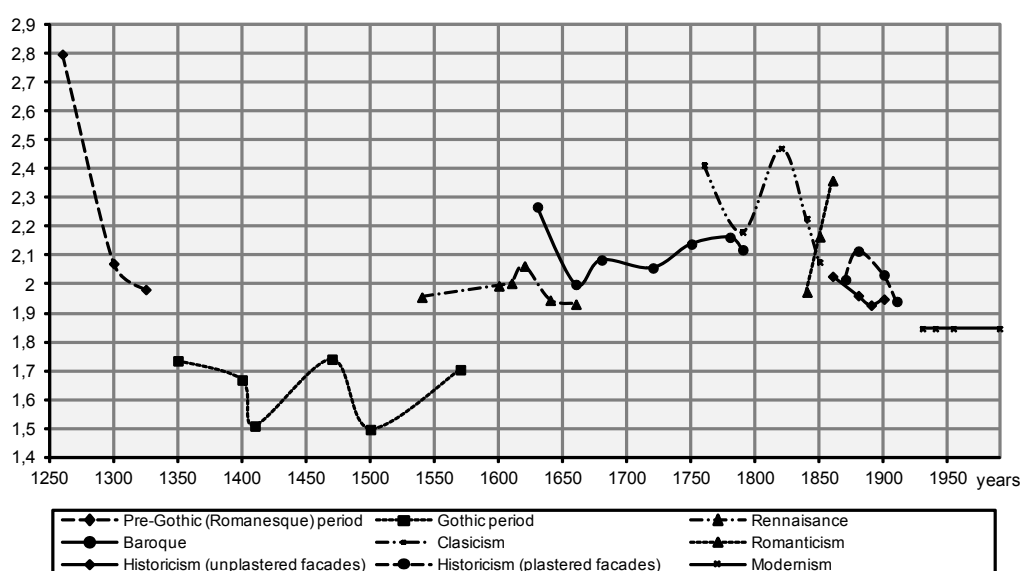


Fig. 7. Chronological change of brick width-thickness ratio ( $b : h$ )

| Name of the building and construction time                               | Threshold sizes mm    | Most common average sizes mm |     |     | Ratios $l : b : h$ | Volume $\text{dm}^3$ |
|--------------------------------------------------------------------------|-----------------------|------------------------------|-----|-----|--------------------|----------------------|
|                                                                          |                       | $l$                          | $b$ | $h$ |                    |                      |
| Church of All Saints, Vilnius (1620-1630)                                | 283-310×138-160×65-62 | 297                          | 146 | 59  | 2,03 : 1 : 0,40    | 2,56                 |
|                                                                          | 280-311×140-165×63-70 | 301                          | 152 | 64  | 1,98 : 1 : 0,42    | 2,93                 |
| Church of St. Theresa, Vilnius (1633-1650)                               | 302-334×153-176×75-86 | 312                          | 160 | 80  | 1,95 : 1 : 0,5     | 3,99                 |
|                                                                          | 306-323×140-150×64×72 | 312                          | 147 | 66  | 2,12 : 1 : 0,45    | 3,03                 |
| Pažaislis Church (1667-1675)                                             | 255-295×131-155×58-75 | 274                          | 150 | 65  | 1,83 : 1 : 0,43    | 2,67                 |
| St. Peter and St. Paul's Church, Vilnius (1668-1675)                     | 300-320×145-161×60-75 | 312                          | 155 | 65  | 2,01 : 1 : 0,42    | 3,14                 |
| Slushko Palace, Vilnius (1690-1694)                                      | 305-345×140-167×65-76 | 325                          | 155 | 70  | 2,09 : 1 : 0,45    | 3,53                 |
| Gate of Dawn Chapel, Vilnius (1712)                                      | 320-342×155-165×75-89 | 328                          | 159 | 81  | 2,06 : 1 : 0,51    | 4,22                 |
| St. Philip and Jacob's Church, Vilnius (1718)                            | 318-337×155-168×68-80 | 325                          | 160 | 70  | 2,03 : 1 : 0,44    | 3,64                 |
| Jesuit Church, Kaunas (1723-1737)                                        | 290-305×130-150×65-80 | 300                          | 140 | 71  | 2,14 : 1 : 0,51    | 2,98                 |
| Church of the Holy Spirit (Dominican), Vilnius (1749-1770)               | 289-331×140-162×67-87 | 305                          | 148 | 76  | 2,06 : 1 : 0,51    | 3,43                 |
| Belfry of All Saints Church, Vilnius (1743)                              | 259-280×119-142×45-61 | 269                          | 125 | 53  | 2,15 : 1 : 0,42    | 1,78                 |
| Church of the Ascension of the Lord (Missionary), Vilnius (1750-1754)    | 302-343×160-172×61-73 | 332                          | 171 | 68  | 1,94 : 1 : 0,40    | 3,86                 |
|                                                                          | 281-337×135-156×60-75 | 316                          | 148 | 68  | 2,14 : 1 : 0,46    | 3,18                 |
| Church of the Holiest Heart of Jesus (before 1756)                       | 313-345×156-168×60-80 | 330                          | 161 | 70  | 2,04 : 1 : 0,43    | 3,72                 |
| Kražiai Church (Kelmė district, 1757-1763)                               | 263-300×132-152×62-82 | 290                          | 142 | 75  | 2,04 : 1 : 0,53    | 3,09                 |
|                                                                          | 257-284×138-152×59-72 | 265                          | 142 | 65  | 1,87 : 1 : 0,48    | 2,45                 |
| Church of the Finding of the Holy Cross, Vilnius (1755-1772)             | 295-312×128-140×60-68 | 305                          | 135 | 65  | 2,26 : 1 : 0,48    | 2,68                 |
| Jieznas Church (Prienai district, 1768-1772)                             | 280-320×140-160×60-80 | 290                          | 145 | 70  | 2,0 : 1 : 0,48     | 2,94                 |
| Tytuvėnai Church (Kelmė district, 1759-1783)                             | 300-308×133-152×73-92 | 305                          | 142 | 77  | 2,15 : 1 : 0,54    | 3,33                 |
| Mosėdis Church (Skuodas district, 1773-1783)                             | 293-321×142-153×64-79 | 306                          | 150 | 75  | 2,04 : 1 : 0,5     | 3,44                 |
| Kelmė Manor House (1780)                                                 | 272-291×145-157×65-75 | 285                          | 150 | 70  | 1,9 : 1 : 0,47     | 2,99                 |
| Dotnuva Church (Kėdainiai district, 1773-1810)                           | 287-315×143-156×58-75 | 302                          | 150 | 70  | 2,01 : 1 : 0,47    | 3,17                 |
| Vilnius Cathedral (1783-1801)                                            | 330-371×161-178×68-81 | 342                          | 165 | 75  | 2,07 : 1 : 0,45    | 4,23                 |
| Vilnius City Hall (1785-1799)                                            | 209-247×100-125×40-51 | 221                          | 107 | 45  | 2,07 : 1 : 0,42    | 1,06                 |
| Jūžintai Church (Rokiškis district, 1792-1795)                           | 290-324×150-165×62-74 | 315                          | 155 | 70  | 2,03 : 1 : 0,45    | 3,42                 |
| Kalviai Church (Kaišiadorys district, 1800)                              | 280-305×135-150×62-80 | 291                          | 140 | 71  | 2,08 : 1 : 0,5     | 2,89                 |
| Government-issued Russian standard (19th – the beginning of the 20th c.) |                       | 267                          | 133 | 67  | 2,01 : 1 : 0,5     | 2,38                 |
| Šumskas Manor House (Vilnius district, the beginning of the 19th c.)     | 297-303×150-160×67-78 | 301                          | 158 | 71  | 1,91 : 1 : 0,45    | 3,42                 |
| Giedraičiai Church (Molėtai district, 1809)                              | 248-263×120-137×51-63 | 255                          | 130 | 55  | 1,96 : 1 : 0,42    | 1,82                 |
| Vilnius Watchhouse, Liepkalnio St. 24 (1819)                             | 243-255×121-135×43-52 | 245                          | 130 | 45  | 1,88 : 1 : 0,35    | 1,43                 |
| Kaunas Horse Post Station (1821-1826)                                    | 272-291×130-150×62-80 | 280                          | 142 | 71  | 1,97 : 1 : 0,5     | 2,82                 |
| Onuškis Church (Trakai district, 1823-1829)                              | 282-300×142-152×53-68 | 295                          | 145 | 60  | 2,03 : 1 : 0,41    | 2,57                 |
|                                                                          | 236-255×112-125×32-44 | 243                          | 120 | 38  | 2,03 : 1 : 0,32    | 1,12                 |
| Vilnius Imperial House (1824-1832)                                       | 219-254×108-135×42-56 | 243                          | 118 | 49  | 2,06 : 1 : 0,42    | 1,41                 |
| Evangelical Reformed Church, Vilnius (1830-1835)                         | 226-246×111-124×42-54 | 236                          | 116 | 45  | 2,03 : 1 : 0,39    | 1,23                 |
|                                                                          | 204-225×100-120×39-53 | 215                          | 108 | 45  | 1,99 : 1 : 0,42    | 1,04                 |



| Name of the building and construction time                                                   | Threshold sizes mm                             | Most common average sizes mm |            |          | Ratios $l : b : h$                 | Volume $\text{dm}^3$ |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------|------------|----------|------------------------------------|----------------------|
|                                                                                              |                                                | $l$                          | $b$        | $h$      |                                    |                      |
| <b>Skaraitiškė Manor House</b> (Raseiniai district, 1838)                                    | 295-311×145-157×59-73<br>253-259×119-125×55-68 | 304<br>255                   | 150<br>125 | 67<br>60 | 2,03 : 1 : 0,47<br>2,04 : 1 : 0,48 | 3,06<br>1,91         |
| <b>Krosna Church</b> (Lazdijai district, 1840-1842)                                          | 290-312×140-154×60-78                          | 299                          | 148        | 75       | 2,02 : 1 : 0,51                    | 3,32                 |
| <b>Nedingė Church</b> (Varėna district, 1845)                                                | 268-300×128-144×51-68                          | 282                          | 137        | 58       | 2,06 : 1 : 0,42                    | 2,24                 |
| <b>Gižai Church</b> (Vilkaviškis district, 1847-1850)                                        | 271-297×134-146×60-71                          | 287                          | 140        | 65       | 2,05 : 1 : 0,46                    | 2,61                 |
| <b>Mitriūnai Manor House</b> (Panevėžys district, 1850)                                      | 278-307×140-155×69-80                          | 282                          | 144        | 75       | 1,96 : 1 : 0,52                    | 3,05                 |
| <b>Vidiškiai Church</b> (Ukmergė district, 1853)                                             | 249-280×130-142×59-75                          | 265                          | 135        | 65       | 1,96 : 1 : 0,48                    | 2,33                 |
| <b>Šiaulėnai Church</b> (Radviliškis district, 1857)                                         | 277-297×132-147×58-69                          | 287                          | 142        | 64       | 2,02 : 1 : 0,45                    | 2,61                 |
| <b>Kaunas Evangelical Lutheran Church tower</b> (1860-1862)                                  | 240-260×122-143×55-70                          | 250                          | 125        | 60       | 2 : 1 : 0,48                       | 1,88                 |
| <b>Dovilai Church</b> (Klaipėda district, 1860-1862)                                         | 287-298×131-147×61-70                          | 293                          | 139        | 65       | 2,11 : 1 : 0,47                    | 2,65                 |
| <b>Lyduokiai Manor Stable</b> (Ukmergė district, 1862):<br>light yellow bricks<br>red bricks | 243-261×123-130×56-65<br>250-292×120-139×60-72 | 252<br>270                   | 126<br>130 | 60<br>65 | 2 : 1 : 0,48<br>2,07 : 1 : 0,5     | 1,91<br>2,28         |
| <b>Birutė Hill Chapel</b> , Palanga (1869)                                                   | 264-285×120-137×58-67                          | 278                          | 130        | 62       | 2,14 : 1 : 0,48                    | 2,24                 |
| <b>Raseiniai Eastern Orthodox Church</b> (1870-1873)                                         | 268-289×130-140×62-73                          | 277                          | 135        | 65       | 2,05 : 1 : 0,48                    | 2,43                 |
| <b>Trakų Vokė Manor House</b> (Vilniaus district, 1876-1880)                                 | 263-287×127-148×62-74                          | 275                          | 135        | 69       | 2,04 : 1 : 0,51                    | 2,56                 |
| <b>Lyduokiai Church</b> (Ukmergė district, 1880-1884)                                        | 238-269 ×110-141×57-70                         | 260                          | 132        | 63       | 1,97 : 1 : 0,48                    | 2,16                 |
| <b>Plinkšiai Manor House</b> (Mažeikiai district, 1880-1886)                                 | 283-296×137-145×62-71                          | 290                          | 141        | 65       | 2,06 : 1 : 0,46                    | 2,66                 |
| <b>Markutiškiai Manor House</b> (Jonava district, 1886)                                      | 252-259×120-138×53-68                          | 257                          | 125        | 60       | 2,06 : 1 : 0,48                    | 1,93                 |
| <b>Kaunas Fortress' Seventh Fort</b> (1883-1889)                                             | 250-278×119-138×66-80                          | 261                          | 129        | 75       | 2,02 : 1 : 0,58                    | 2,53                 |
| <b>Dusetai Church</b> (Zarasai district, 1886-1888)                                          | 259-281×119-136×61-70                          | 270                          | 128        | 65       | 2,11 : 1 : 0,51                    | 2,25                 |
| <b>Tiškevičius Family Chapel, the old cemetery of Kretinga</b> (1893)                        | 260-282×123-136×64-70                          | 270                          | 130        | 67       | 2,08 : 1 : 0,52                    | 2,35                 |
| <b>St. Michael the Archangel Church, Kaunas</b> (1891-1895)                                  | 250-275×119-139×65-77                          | 265                          | 130        | 67       | 2,04 : 1 : 0,52                    | 2,31                 |
| <b>Vilkėnai Manor House</b> (Šilutė district, 1897)                                          | 270-286×125-140×64-75                          | 277                          | 135        | 70       | 2,05 : 1 : 0,52                    | 2,62                 |
| <b>Lentvaris Mnor House</b> (Trakai district, 1899)                                          | 237-267×111-135×57-67                          | 254                          | 129        | 64       | 1,97 : 1 : 0,5                     | 2,1                  |
| <b>Zypliai Mnor House</b> (Šakiai district, 1898-1901)                                       | 273-307×130-152×60-75                          | 293                          | 145        | 65       | 2,02 : 1 : 0,45                    | 2,76                 |
| <b>Kamajai Church</b> (Rokiškis district, 1897-1903)                                         | 270-289×122-135×68-76                          | 281                          | 131        | 71       | 2,15 : 1 : 0,54                    | 2,61                 |
| <b>Russian Orthodox Znamenskaya Church, Žvėrynas</b> (1899-1903)                             | 268-275×121-136×62-68                          | 268                          | 130        | 65       | 2,06 : 1 : 0,5                     | 2,26                 |
| <b>Lapgiriai Manor Stable</b> (Jurbarkas district, 1902): north facade                       | 262-277×122-132×57-66                          | 270                          | 127        | 63       | 2,13 : 1 : 0,5                     | 2,16                 |
| <b>Viešintai Church</b> (Anykščiai district, 1902-1904)                                      | 255-272×120-129×60-70                          | 260                          | 125        | 65       | 2,08 : 1 : 0,52                    | 2,11                 |
| <b>Švėkšna Church</b> (Šilutė district, 1901-1905)                                           | 258-276×117-130×64-76                          | 267                          | 127        | 72       | 2,1 : 1 : 0,57                     | 2,44                 |

| Name of the building and construction time                        | Threshold sizes<br>mm | Most common<br>average sizes mm |          |          | Ratios<br><i>l : b : h</i> | Volume<br>dm <sup>3</sup> |
|-------------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|----------|----------|----------------------------|---------------------------|
|                                                                   |                       | <i>l</i>                        | <i>b</i> | <i>h</i> |                            |                           |
| Church of the Blessed Virgin Mary, Kelmė (1901-1908)              | 270-281×132-142×64-73 | 275                             | 135      | 67       | 2,04 : 1 : 0,5             | 2,49                      |
| Birštonas Church (1902-1909)                                      | 253-278×126-138×62-71 | 267                             | 131      | 69       | 2,04 : 1 : 0,53            | 2,41                      |
| Žiobiškis Church (Rokiškis district, 1902-1911)                   | 266-288×122-135×57-69 | 275                             | 130      | 64       | 2,12 : 1 : 0,49            | 2,29                      |
| Alanta Church (Molėtai district, 1904-1912)                       | 245-278×118-135×59-75 | 267                             | 130      | 65       | 2,05 : 1 : 0,5             | 2,26                      |
| Official format of interwar Lithuania (matches the Berlin format) |                       | 250                             | 120      | 65       | 2,08 : 1 : 0,54            | 1,95                      |
| Soviet brick standard (GOST 530-54)                               | 244-256×116-124×62-68 | 250                             | 120      | 65       | 2,08 : 1 : 0,54            | 1,95                      |

### Abbreviations

*l* – brick length

*b* – brick width

*h* – brick thickness

KPC – Department of Cultural Heritage under the Ministry of Culture

KTUB – Library of Kaunas University of Technology

LVIA – Office of the Chief Archivist of Lithuania

MAB RS – Manuscripts Department at the Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences

VUB RS – Manuscripts Department at Vilnius University Library

### Notes

<sup>1</sup> KPC, b.781. Zareckienė, Dalija. *Gyv. namas Kaune, Vilniaus g. 33*. In: *Fasadų architektūriniai istoriniai tyrinėjimai*. Vilnius, 1963, lp. 5-10.

<sup>2</sup> KPC, b.2915. Simanavičius, Žibartas. *Degtų plytų, naudotų sienoms Lietuvoje XIII-XVII a., formatų provizorinė klasifikacija*. Vilnius-Kaunas, 1961, lp. 1-9.

<sup>3</sup> Levandauskas, Vytautas. *Lietuvos aptvarinių pilių mūro technika ir medžiagos*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. Vilnius: Mintis, 1974. T. 4, p. 440; Levandauskas, Vytautas. *Lietuvos renesansinių pastatų mūro medžiagos ir technika*. In: *Architektūros paminklai*. T. 4. Vilnius: Mokslas, 1977, p. 22-23; Levandauskas, Vytautas; Jankevičienė, Algė. *Lietuvos gotiškų gyvenamųjų ir visuomeninių pastatų mūro medžiagos ir statybos technika*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. V(III). Vilnius: Mokslas, 1978, p. 65.

<sup>4</sup> Раппопорт, П. А. *Метод датировки памятников древнего смоленского зодчества по формату кирпича*. In: *Советская археология*. 1976. № 2, c. 85.

<sup>5</sup> Wachsmuth F. *Der Backsteinbau*. Leipzig, 1925, p. 62.

<sup>6</sup> Stiehl, O. *Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland...* Leipzig: Baumgärtner, 1898, p. 57-62.

<sup>7</sup> Rudkowski, Tadeusz. *Badania nad rozmiarami cegły średniowiecznego Wrocławia*. In: *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*. T.7.1952. Dodatek 5. Wrocław,

1956, s. 7-19; Tomaszewski, Zdzisław. *Badania cegły jako metoda pomocnicza przy datowaniu obiektów architektonicznych*. In: *Zeszyty Naukowe Politechniki Warszawskiej*, Nr.11. *Budownictwo*. Zeszyt IV. Warszawa, 1955, s. 47.

<sup>8</sup> Rudkowski, Tadeusz. 1956, p. 6.

<sup>9</sup> Филипов, А.В. *Древние «циклопические» кирпичи у реки Неглинной*. In: *Древние строительные материалы*. Т.1. Москва, 1930, c. 29-31.

<sup>10</sup> Tautavičius, Adolfas. *Vilniaus pilies teritorijos archeologiniai kasinėjimai*. In: *Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis*. T. II. Vilnius, 1960, p. 32.

<sup>11</sup> Kobyliński, Antoni. *Przegląd osiągnięć nauki polskiej w dziedzinie materiałów budowlanych do roku 1944*. In: *Studia i materiały z dziejów nauki polskiej*. T. III. Wrocław, 1955, s. 98.

<sup>12</sup> Some citations raise doubt as being incorrect: in the first place, the author of the article A. Kobyliński presents no references to the primary sources – manuscripts or document publications; on the other hand, he presented the sizes with the signs of multiplication: 3×6×12 inches, which completely contravenes the regulations of pelling in normative acts of the 16th century.

<sup>13</sup> *Krótką Nauka Budownicza Dworów, Pałaców, Zamków podług Nieba y zwyczajui Polskiego*. Kraków, 1659, s. B<sub>1</sub>.

<sup>14</sup> A grain, also known as a line, accounted for one-tenth of an inch.

<sup>15</sup> Stamm, Edward. *Staropolskie miary. Część I [Miary długości i powierzchni]*. Warszawa, 1938, s. 18.

<sup>16</sup> Stamm, Edward. 1938, s. 27.

<sup>17</sup> Wierzbowski, Teodor. *Vademecum*. Lwów-Warszawa, 1926, s. 216.

<sup>18</sup> KTUB, TDis-166. Абрамаускас, С. *Развитие каменного строительства в Литве в XIII-XVI веках*. [Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры]. 1965, c. 239-241.

<sup>19</sup> MAB RS, f. 37, b. 7591. *Kartenos dvaro ekonomo Tadeušo Okmianskio sutartis su plytų gamybos meistrui Andrejumi Ivanu Pachominu*. 1767, lp. 1.

<sup>20</sup> If we considered that 1764 a Lithuanian cubit was 59.55×1,1=65.5 cm, an inch was 65.5:24=2.73 cm, we would get a format of 328×164×82 mm in the metric system; and if we estimated all shrinking possibilities, we would get the format of 312-285×156-142×78-71 mm.

<sup>21</sup> Duhamel du Monceau, Fourcroy et Gallon. *L'art du tuilier et du briquetier*. Paris, 1773, p. 74.

- <sup>22</sup> Rausch, Franciszek. *Budownictwo wiejskie do gospodarskich potrzeb stosowane, a do użycia krajowego podane*. Warszawa, 1788, s. 31-32.
- <sup>23</sup> LVIA, f. 1135, ap. 4, b. 411. Vilniaus magistrato skelbimas dėl statybinių medžiagų kainų sureguliuavimo. 1780, lp. 78. The text of the document and its translation were published in: Banikonienė M. *Vilniaus magistrato 1780 metų skelbimas*. In: *Architektūros paminklai*. - T.II, Vilnius, 1972, p. 176-177.
- <sup>24</sup> The sizes of dried semi-products and baked bricks have little differences: in the baking process semi-products shrink no more than 1%.
- <sup>25</sup> VUB RS, f. 2, b. DC 130. *Andriaus Streckio laiškas Kamajų dvaro savininkei p. Petkevičienei*. 1789 (lenkų k.), lp.95. The translation of the document into Lithuanian was published in: Drėma, Vladas. *Senoji technologija Lietuvoje*. In: *Architektūros paminklai*. T. IV, Vilnius, 1977, p. 78-79.
- <sup>26</sup> MAB RS, f. 17, b. 146. *Aknystų dvaro savininko Romualdo Jelensko sutartis su meistru Pranciškumi Visockiu dėl plytų gamybos*. 1810, lp. 29.
- <sup>27</sup> VUB RS, f.2, b. DC 163. *Architektura cywilna dawana przez W-go Michała Szulca – prof. architektury cywilnej i militarnej w Imperatorskim Wilenskim Uniwersytecie*. 1807–1808, s. 35,74v.
- <sup>28</sup> According to E. Stamm'u estimations in 1764–1836 the formerly Lithuanian cubit was  $59.55 \times 1.1 = 65.5$  cm, a foot was 32.75 cm, and an inch was 2.73 cm.
- <sup>29</sup> VUB RS, f.2, b. DC 163, lp. 75.
- <sup>30</sup> MAB RS, f. 9, b.178. *Architektura Cywilna. Noty zbierane o Architektury w czasie jej dawania w Gimnazjum Mieskim w Klasie piątej przez Michała Pelkę Polinskiego z Roku 1810 na 1811, 1811–1812, 1812–1813*, s. 36-37.
- <sup>31</sup> Podczaszynski, Karol. *Początki architektury dla użytku młodzi akademickiej*. T.1. Wilno, 1828, s. 46-47.
- <sup>32</sup> Урочные положения на все вообще работы, производившиеся при крепостях, гидротехнических сооружениях и гражданских зданиях. Санкт-Петербург, 1832.
- <sup>33</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 3. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1834, lp. 117, 135-136.
- <sup>34</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 3. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1834, lp. 771, 779-780.
- <sup>35</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 4. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1834, lp. 61-62.
- <sup>36</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 4. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1834, lp. 67-70.
- <sup>37</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 20. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1838, lp. 465-468.
- <sup>38</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 32. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1841, lp. 627-628.
- <sup>39</sup> LVIA, f. 382, ap. 2, b. 32. Vilniaus gubernijos Statybinės komisijos protokolas. 1841, lp. 239-240.
- <sup>40</sup> Черняк Я. *Очерки по истории кирпичного производства в России*. Москва, 1957, с. 46
- <sup>41</sup> Правила для единообразной и прочной выделки кирпича, долженствующего употребляться как в С.-Петербурге, так и в других местах России, на казенных и частных заводах. Санкт-Петербург: Военный министр кн. Чернышев, 24 января 1847.
- <sup>42</sup> Dušauskas-Duž, Klaudijus. *Keletas paaiškinimų prie techninių statybos plytoms normų projekto*. In: *Technika ir ūkis*. 1929, Nr. 1, p. 27
- <sup>43</sup> Dušauskas-Duž, Klaudijus. *Plytų gamyba Lietuvoje*. In: *Technika ir ūkis*. 1929, Nr. 1, p. 17-18.
- <sup>44</sup> Šimoliūnas, Jonas. *Statyba*. T. III. Kaunas, 1940, p. 528.
- <sup>45</sup> *Lietuvos degtų pilnavidurių statybos plytų normų projektas*. In: *Technika ir ūkis*. 1929, Nr. 1, p. 25-27.
- <sup>46</sup> Dušauskas-Duž, Klaudijus. *Keletas paaiškinimų prie techninių statybos plytoms normų projekto*. In: *Technika ir ūkis*. 1929, Nr. 1, p. 27.
- <sup>47</sup> Jasiukevičius, Vincas. *Plytų, čerpių ir drenų gamyba*. Vilnius, 1961, p. 221.
- <sup>48</sup> Žulkus, Vladas. *XV–XIX amžių Klaipėdos statybinė keramika*. In: *Architektūros paminklai*. T. V. Vilnius: Mokslas, 1979, p. 37-42.
- <sup>49</sup> Трусаў, Алег. *Манументальнае дойлідства Беларусі XI–XVIII стагоддзяў*. Мінск: Лекцыя, 2001, 204 с.
- <sup>50</sup> Трусев, Олег. *Памятники монументального зодчества Белоруссии XI–XVII вв*. Минск, 1988, 160 с.
- <sup>51</sup> Tomaszewski, Zdzisław. *Badania cegły jako metoda pomocnicza przy datowaniu obiektów architektonicznych*. In: *Zeszyty Naukowe Politechniki Warszawskiej. Budownictwo*. Warszawa, 1955. Nr.11. Zeszyt.IV.

**Vytautas LEVANDAUSKAS, Nijolė TALUNTYTĖ**  
*Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas*

## LIETUVOS SENŲJŲ PLYTŲ DYDŽIŲ KAITA LAIKUI BĖGANT

**Reikšminiai žodžiai:** plytų dydžiai, architektūros paveldas, datavimas, chronologija

### Santrauka

Plytų dydžiai yra vienas svarbiausių senųjų mūrų požymių, kurių visuma gali būti panaudota architektūros paveldo datavimui. Kita vertus, išnagrinėjus ir palyginus įvairių šalių plytų dydžius, galima atskleisti statybinės keramikos plėtros kelią, pastebėti netgi lietuviško mentaliteto požymių, nulėmusių senojo Lietuvos mūro savitumus.

Šio darbo tikslas – nustatyti būdingus plytų formatus skirtingais laikotarpiais ir tų formatų raidą. Tyrimui naudota kompleksinė metodika – apmatuoti plytų dydžiai gretinti su nurodytais istoriniuose dokumentuose. Matavimams

parinkta įvairių epochų (kuo tiksliau žinomo statybos laiko) daugiau kaip 150 pastatų. Kiekvieno architektūros objekto stengtasi apmatuoti ne mažiau kaip 100 plytų. Vidutiniai dažniausiai pasitaikantys dydžiai apskaičiuoti ne aritmetiniais vidurkiais, o pagal Gauso matematinės statistikos metodą, išrenkant dažniausiai pasitaikančius dydžius.

Siekiant apibendrinti Lietuvos plytų dydžių kaitą nuo mūro statybos pradžios (XIII a. vidurio) iki XX a. ir nustatyti būdingas tendencijas buvo sudaryti chronologiniai grafikai. Panaudota apie 200 plytų formatų, gautų iš vidutinių dažniausiai pasitaikančių dydžių, o palyginimui dar – tarpukario ir sovietmečio Lietuvos standartų duomenys.

Ieškota 7 išmatavimų pokyčių: 1) ilgio (mm), 2) pločio (mm), 3) storio (mm), 4) ilgio ir pločio santykio, 5) ilgio ir storio santykio, 6) pločio ir storio santykio, 7) tūrio (dm<sup>3</sup>).

Sudaryti grafikai vizualiai iliustruoja ir tiksliau atskleidžia aukščiau aprašytus plytų dydžių kaitos pokyčius laikui bėgant.

Seniausiose Lietuvos statybose naudotos dvejopos plytos: plonos ir storos. Pavyzdžiui, Gardino Aukštutinės koplyčios (XIII a.) sienų liekanose vyrauja plonos, 42-58 mm storio, plytos. Iš jų išsiskiria du formatai – trumpasis (268×141×44 mm) ir ilgasis (317×157×52 mm). Tačiau tame pačiame mūre esama ir storųjų plytų, kurių vidutiniai dažniausiai pasitaikantys dydžiai yra 299×163×75 mm. Tai galima aiškinti įvairiai, pavyzdžiui, manant, jog statybai panaudotos nevienalaidės kitų nuardytų statinių plytos ir panašiai. Tačiau akivaizdu tai, kad Gardino senojoje mūro statyboje susidūrė dvi kultūros – Rytų ir Vakarų, susikirto dvi plytų gamybos tradicijos – bizantiškosios ir romaniškosios. Plonųjų plytų patirtis į Gardiną atėjo iš Kijevo Rusios, tačiau pasireiškė savitai, nemėgdžijant bizantiškųjų tradicijų, o prisitaikant prie Vakarų Europos šalių formatų. Skirtingo storio plytos naudotos ir Lietuvos XIII a. pabaigos – XIV a. pirmosios pusės aptvarinių (kastelinių) pilių statyboms. Gotikinių pastatų plytos gerokai skiriasi nuo ankstyvųjų pirmųjų. Esminis skirtumas – žymiai padidėjęs plytų ilgio ir pločio santykis. Nuo XIV a. antrosios pusės iki pat XVI a. pabaigos vyravo priklausomybė  $l : b > 2$ . Daugeliu atveju šis santykis didesnis kaip 1,15, o atskirais atvejais siekia net 1,3 (Gardino Vytauto pilis, Kėdainių Šv. Jurgio bažnyčia). Tokių proporcijų plytos skirtos netinkuotam gotikiniams mūrai, kurio estetikai kelti aukšti reikalavimai. Mūrininkai, taisyklingai surišdami plytas, labai kruopščiai derino vertikalių siūlių storį. Siauresnės plytos buvo patogesnės. Galima manyti, kad gotikinių plytų ilgio ir pločio santykis susidarė neatsitiktinai, o numatant fasaduose vertikalių mūro siūlių storį. Apibendrinant galima teigti, kad Lietuvos gotikiniams pastatams naudotos dviejų formatų plytos:

3) mažesnio – 260-280×120-130×80-90 mm dydžių – tokios, kaip ir kaimyniniuose kraštuose – Vokietijoje ar Lenkijoje. Šio formato plytos naudotos jau XIV a. antrosios pusės gynybiniais statiniais, pavyzdžiui Gardino Vytauto piliai (270×117×85 mm), Trakų pusiasalio pilies rytinei sienai prie „Aukų kalno“ (275×120×76 mm). Taip pat ir vėlesniems XV-XVI a. civiliniams pastatams – Kauno Bazilikai, Kėdainių Šv. Jurgio Zapyškio bažnyčioms, Kauno gyvenamiesiems pastatams – Rotušės a. 2, „Perkūno namui“.

2) didesnio formato – 295-325×140-160×85-95 mm dydžių – stambesnės negu kituose kraštuose. Greičiausiai jos išsivystė iš Lietuvos kastelinių ankstyvųjų pilių didžiųjų plytų, padidėjus ilgio ir pločio santykiui. Šio formato plytos naudotos Trakų salos piliai visais statybos laikotarpiais, Kauno antrajai (305×140×87 mm) ir kitoms pilims, o taip pat ir XIV a. sakraliniams pastatams, pavyzdžiui, Vilniaus Šv. Mikalojaus bažnyčiai (323×148×83 mm). Apie XV a. pabaigą ar XVI a. pradžią Vilniaus statybose imta naudoti kitokių proporcijų didžiojo formato plytas. Jų ilgio ir pločio santykis sumažėjo iki 2. Pavyzdžiui, Vilnius miesto gynybinės sienos Bokšto g. (328×163×81 mm), gyvenamojo namo Aušros vartų g. 8 (360×180×105 mm). Pastarosios plytos yra vienos iš didžiausių viduramžių Lietuvoje ir retai tokių dydžių gamintos kitose kraštuose. Renesansinių pastatų plytos, net jei ir gamintos tuo pačiu laikotarpiu (taip pat XVI a.), skiriasi nuo gotikinių. Apmatavus daugiau nei 20 renesansinių pastatų plytas pastebėta, kad jos tapo plonesnės. Vidutinis jų storis daugeliu atvejų yra maždaug 7-8 cm, o atskirais atvejais, pavyzdžiui, Siesikų, Rykantų, Skarulių, Kėdainių evangelikų reformatų bažnyčiose, Biržų pilyje dar mažesnis – apie 6,5 cm.

Kokie gi plytų dydžiai ir kokios jų raidos tendencijos atsiskleidė per mūsų atliktus baroko pastatų tyrimus? Jų formatų įvairovė dar didesnė, negu ankstesniais laikais. Atsiranda netgi reiškinų, griaušančių bendras plytų dydžių

kaitos tendencijas per visą jų gamybos istoriją Lietuvoje. Iki tol gana nuosekliai mažėjusios plytos baroko pastatuose vėl ženkliai padidėja. Tačiau, reikia pripažinti, kad baroko epochos plytų ilgis ir plotis, taip pat judviejų santykis daugiausia atitinka mūsų paskaičiuotus į metrinę sistemą iš aukščiau įvardintų normatyvų, ko nebuvo renesanse. Barokinių (o ypač XVIII a. vėlyvojo baroko) plytų storis retai kada siekia pusę pločio. Dažniausiai jis tėra 0,4 pločio. Tuo tarpu plytų ilgio ir pločio santykis išlieka panašus kaip ir renesanso pastatų ir dažniausiai apytikriai lygus 2.

Apibendrinant baroko pastatų plytų tyrimus galima konstatuoti, kad tuo laikotarpiu ne visada laikytasi normatyvų. Pastebėta, jog labiausiai nuo jų nutolusios bažnyčių plytos. Matyt, vienuolių statybininkai vadovavosi savomis taisyklėmis ar nusistovėjusiomis tradicijomis ir nekreipė dėmesio į pasauliečių rekomendacijas. **Klasicizmo laikotarpiu** Lietuvos plytų dydžių kaitą lėmė du pagrindiniai faktoriai. Iš vienos pusės – Vilniaus universiteto architektūros profesorių nurodymai, iš kitos (vėlyvuojų klasicizmu laikotarpiu) – Rusijos imperijoje galioję normatyvai.

Visų pirma, tai akivaizdus plytų **tūrio** mažėjimas nuo daugiau kaip  $3,9 \text{ dm}^3$  (XIV a.) iki  $1,95 \text{ dm}^3$  (XX a.). Ši tendencija nebuvo nuosekli, neišvengta „šuolių“ žemyn ar aukštyn (1 pav.). Pavyzdžiui, XV a. antrojoje pusėje gotikinių plytų tūris pakyla nuo  $3 \text{ dm}^3$  iki  $3,9 \text{ dm}^3$ , (atskiris atvejais jis siekdavo 5, netgi  $6,8 \text{ dm}^3$ ), renesanso epochoje sumažėjo iki  $2,7 \text{ dm}^3$ , baroko – vėl pašoko iki  $3,6 \text{ dm}^3$ , o klasicistiniuose Vilniaus pastatuose nukrito net iki  $1,8 \text{ dm}^3$ . Plytų tūrio mažėjimą tikriausiai lėmė taikymasis prie mūrinių fizinių galimybių, siekis palengvinti ir paspartinti jų darbą.

Ne visi plytų dydžiai kito vienodai. Geriausiai mažėjimo tendenciją atspindi storis (2 pav.).

Jis augo iki XV a. pabaigos, kol pasiekė 92 mm, vėliau gana tolygiai mažėjo, kol XIX a. pirmojoje pusėje pasiekė minimumą (53 mm), o XX a. pakilo iki standartinio 65 mm dydžio. Plytų storio mažėjimas laikui bėgant būdingas ir kaimyninei Lenkijai.

Plytų ilgio ir pločio mažėjimas Lietuvoje irgi panašus, bet labiau svyruojantis. Labai akivaizdus plytų susiaurėjimas XV a. pradžios gotikiniuose pastatuose. Iš grafikų matyti, kad mažiausios ilgio ir pločio reikšmės pasiektos XX a. (3, 4 pav.).

Plytų formatų kaitoje labai svarbūs ne tik patys dydžiai, bet ir jų santykiai  $l : b$ ;  $l : h$  ir  $b : h$ . Svarbiausias yra ilgio ir pločio santykis ( $l : b$ ), betarpiškai susijęs su plytų rišimo permainingomis, mūro fasado menine raiška ir plytų gamintojams keltais reikalavimais.

Iki XIV a. vidurio šis santykis yra mažesnis kaip 2. XIV a. antrosios pusės – XVI a. antrosios pusės gotikinėse statybose plytos susiaurėja, jų santykis  $l : b$ , kaip taisyklė, didesnis nei 2 ir svyruoja tarp 2,1 ir 2,2. XVI a. pirmosios pusės renesansinėse statybose šis santykis sumažėja iki 1,94, o XVII a. pakyla iki 2. Apytikriai lygus 2 (su nedideliais svyravimais tarp 2,1 ir 1,96) toks jis išliko per visą baroko ir klasicizmo laikotarpį. Tiksliai XIX a. antrojoje pusėje, plintant netinkuotiesiems fasadams, kur reikėjo tikslesnio plytų surišimo, santykis  $l : b$  pakyla virš 2, nors viduramžių gotikos laikų reikšmių beveik nepasiekia (5 pav.).

Plytų ilgio ir storio ( $l : h$ ) bei pločio ir storio ( $b : h$ ) santykiai kito labai panašiai. Nuo XIII a. vidurio iki XV a. jie abu analogiškai ir gana smarkiai mažėja ir išlieka minimalūs iki XVI a. antrosios pusės. Renesanso laikotarpiu jie gana nuosekliai auga, kol XIX a. pirmajame ketvirtyje pasiekia maksimumą. XIX a. šie santykiai mažėja, kol nusistovi tarpukariu bei sovietmečiu (6, 7 pav.).

Plytų dydžių kaitos tendencijos išryškintos pateiktuose grafikuose gali būti naudojamos statybinės keramikos datavimui, ypač tada, kai neišlikę nei pastato architektūrinių detalių, nei mūro rišimo fragmentų.

Gauta: 2012 08 09

Parengta spaudai: 2012 11 11



•  
.....  
**VARIA**  
.....  
•

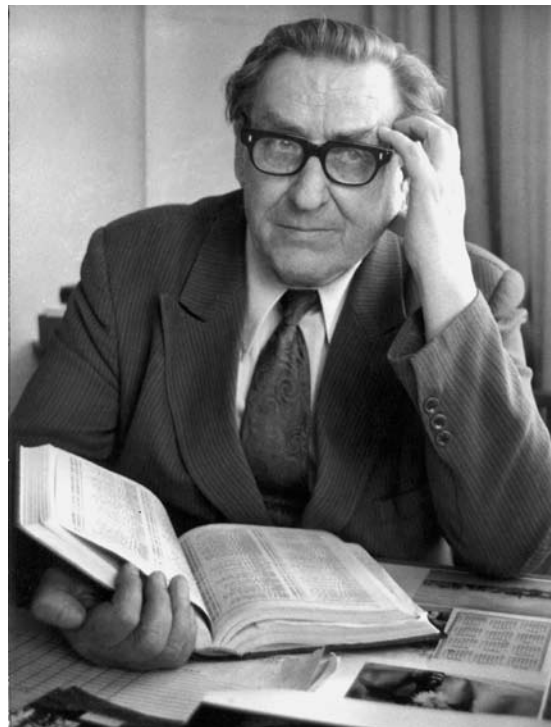
## KLEMENSĄ ČERBULĖNĄ PRISIMENANT

Tas neapčiuopiamas, nesulaikomas laiko bėgsmas... Šiomet sukanka lygiai šimtas metų, kai Pabiržės parapijos Spalviškių kaime bitininkų šeimoje gimė Klemenso vardu pakrikštytas berniukas, vėliau tapęs žinomu Lietuvos kultūros paveldotyrinėtoju. Visiems Klemenšą Čerbulėną (1912 07 24–1986 01 04) artimiau ar tolimiau pažinojusiems kaipmat išskyla šilčiausi praeities vaizdiniai. Tad šiais jubiliejiniais metais, ypač liepos 24-ąją, buvo būtina prisiminti šviesaus atminimo asmenybę, tuo gūdžiu sovietmečiu skaistinusią Lietuvos veidą.

Pradžioje – keli būsimojo mokslininko biografijos štrichai. Mokėsi Biržų valstybinėje gimnazijoje, buvo skautas. 1933 m. baigęs gimnaziją, įstojo į Kauno Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinių mokslų fakultetą, čia studijavo meno istoriją. Fakultetą perkėlus į Vilnių, jau šio miesto valstybiniame universitete jaunasis mokslininkas 1941 m. apgynė diplominį darbą *Kaimo skrynios Užnemunėje*. Tiesą sakant, studijuodamas Kaune Čerbulėnas nuo 1936 m. jau dirbo Vytauto Didžiojo Kultūros muziejuje. Į tą patį muziejų, tik jau kitu pavadinimu, t. y. į Kauno valstybinį M. K. Čiurlionio dailės muziejų, jis sugrįžo 1945 m. ir ėjo jame įvairias pareigas iki 1950-ųjų.

Moksliniai Klemenso Čerbulėno interesai buvo ištis įvairiapusiai, tačiau neretai juos lėmė tuometinės sovietmečio realijos. Tad, apžvelgiant šio itin gilaus ir talentingo mokslininko beveik per penkiasdešimt metų nuveiktus darbus, tiesiog būtina juos sugrupuoti pagal pobūdį – lietuvių tautodailės, tradicinės kaimų statybos ar monumentaliosios architektūros tyrinėjimus.

Manychiau, kad prasminga pradėti nuo lietuvių



Darbo kabinete. 1983 m. A. Krutulienės nuotrauka. Iš Gintos Čerbulėnaitės-Uselienės asmeninio archyvo

liaudies meno tyrinėjimų, nes jie, viena vertus, fiksuoja tyrinėjimų pradžią, kita vertus, atskleidžia jauno mokslininko interesus. Šiaip ar taip, pradžioje jis turėjo gerą mokytoją – dailėtyrininką Paulių Galaunę. Galaunė rašė: „Kuo gyva tauta? Kas sudaro jos esmę? Kuo ji stipriausiai atsispiria prieš išnaikinimą ir nutautėjimą? Kuo, galop, viena tauta skiriasi nuo kitos? Mes į šiuos klausimus atsakome labai trumpai: savo vidaus turiniu. O šis turinys tai tautos kuriamoji galia ir josios padariniai – dvasinės bei materialinės kultūros paminklai. Šie gi stipriausiai išreiškiami meno formomis.“<sup>1</sup> Taigi nestebina ir jaunojo Čerbulėno pasirinkimas. Pirmasis

mokslinis straipsnis *Tautinis elementas lietuvių kryžiuose*<sup>2</sup> skirtas kryžių analizei. Artimas ankstesnei temai ir antrasis straipsnis, nagrinėjęs Mažosios Lietuvos antkapinius paminklus<sup>3</sup>. Ypač įtaigus ir atskiros paminėjimo vertas straipsnis apie tragiškus siužetus liaudies mene, t.y. didžiosios savaitės siužetus, kuriuose ryškiai pabrėžiama Jėzaus Kristaus kančia, liūdesys ir Dievo Motinos skausmas<sup>4</sup>. Anksčiau minėtasis diplominis darbas buvo paskelbtas *Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus metraštyje*<sup>5</sup>. Be to, tais pačiais metais atspausdintas originalus straipsnis apie *rūpintojėlio* sampratą lietuvių liaudies skulptūroje, papildant jį šio motyvo atsiradimo legendomis<sup>6</sup>. Pavyzdžiui, vienoje iš labiausiai paplitusių legendų pasakojama, kad „po tvano Kristus labai nuliūdo, nes jam ypač pasidarė gaila tų mažų vaikelių kūdikių, kurie nekalti žuvo dėl tėvų nedoribių. Atsisėdo Kristus ant akmens ir susimąstė. Nutarė niekada nebebausti žmonių tvanu“<sup>7</sup>. Iš šio ankstyvojo laikotarpio, apimančio 1935–1944 metus, didžioji dalis tekstų išliko rankraščiuose. Antai labai įdomus ankstyvasis tekstas apie šventųjų vaizdavimą lietuvių liaudies raižiniuose, ypač turint omenyje ano meto šios srities pažinimo lygmenį. Vėlgį minimas 16 puslapių rankraštis apie talentingą skulptorių Vincą Svirskį. Jų ir labai vertingų tikrai yra daugiau. Apibendrinant ankstyvuosius tyrinėjimus, būtų buvę galima numanyti tolesnę liaudies meno tyrinėjimų plėtotę, kuri dėl sovietinės sistemos nepakantos šiems dalykams kuriam laikui nutrūko.

Nuo jaunumės būsimajam mokslininkui rūpėjo ir kultūros paveldo apsauga. Tai liudija jo ankstyvasis straipsnis *Visuomenė turi rūpintis*<sup>8</sup>, kuriame jis aiškina, kad viena Kultūros paminklų apsaugos įstaiga su menku personalu negali apsaugoti visų Lietuvos kultūros paminklų. Šiame straipsnyje K. Čerbulėnas pateikia keletą drastiškų pavyzdžių apie sunaikintus paminklus. Jis užsimena ir apie pačios Kauno pilies kasinėjimus ir apgailestauja, kad nei pati pilies aikštė, nei jos aplinka nė karto nebuvo tinkamai ir išsamiai ištirta. Šiandien galima drastiškai paklausti savęs apie dabartinę Kauno pilies esatį: kas pasikeitė ir kurlink judame?

Prasidėjus šiokiam tokiame atšilimui, atsirado galimybė prie šių tyrinėjimų sugrįžti jau kita forma,

t. y. rengiant albumus ir pateikiant juose kokybiškas pasirinktų objektų nuotraukas. Aptariamajai liaudies meno temai priskirtinas *Vagos* leidyklos 1970 m. išleistas albumas *Lietuvių liaudies menas. Mažoji architektūra*<sup>9</sup>. Leidinio pavadinimas slepia jos turinį, t. y. kryžius, koplytėles, koplytstulpius, stogastulpius. Kita vertus, nors įvadiniame tekste skirti tik šeši puslapiai, tačiau publikuojamos 492 iliustracijos kalba pačios už save. Anuo metu šio albumo pasirodymas buvo be galo svarbus įvykis tyrinėjant ne tik liaudies meną.

Kita sritis – tai monumentaliosios architektūros tyrinėjimai, pirmiausia sietini su renesanso ir baroko architektūra. Tuomet labai teigiamai žvelgta į renesanso architektūros tyrinėjimus, tačiau baroko menas atrodė pavojingas. Iš tiesų tos klasikinės renesanso architektūros pas mus kaip ir nebūta, išskiriant nugriautus didžiojo kunigaikščio reprezentacinius rūmus Vilniaus Žemutinės pilies teritorijoje. Apie šiuos rūmus tyrinėtojas vaizdžiai rašė straipsnyje *Renesanso architektūra Lietuvoje*<sup>10</sup>. Taigi peržvelgus svarbiausius K. Čerbulėno tyrinėjimus akivaizdu, kad jo įnašas į baroko paveldo tyrimus yra svariausias. Dar 1964 m. kartu su Vladimiru Zubovu jis paskelbė vertingą straipsnį apie Lietuvos vėlyvojo baroko architektūros bruožus<sup>11</sup>. Ne vieną savo straipsnių K. Čerbulėnas skelbė žurnale *Statyba ir architektūra*: jų būta įvairių, pavyzdžiui, apie Liškiavos bažnyčią ir dominikonų vienuolyną<sup>12</sup>, Veliuonos architektūros paminklus<sup>13</sup>, senąją Jiezno architektūrą<sup>14</sup>, o tai reiškia, kad juose analizuojami sakraliniai pastatai, taigi ir šventovės. Kaip ypač svarbų išskirčiau jo straipsnį, kuriame labai aiškiai suformuluojamos baroko architektūros ypatybės<sup>15</sup>.

Maždaug po dešimties metų leidinyje *Vilniaus architektūra* K. Čerbulėno tyrinėtų objektų daug daugiau: visų pirma jis išnagrinėjo pagrindinę Vilniaus baroko bažnyčių dalį. Jas visas noriu išvardyti dėl išsamesnio vaizdo – tai Šv. Petro ir Pauliaus bažnyčia su Laterano kanauninkų vienuolynu, Šv. Jurgio bažnyčia su karmelitų vienuolynu, Šv. Dvasios bažnyčia su dominikonų vienuolynu, Šv. Kotrynos bažnyčia ir benediktinų vienuolynas, Šv. Kazimiero bažnyčia ir jėzuitų vienuolyno pastatų ansamblis, Šv. Dvasios cerkvės ir vienuolyno pastatų ansamblis, Šv. Teresės Avilietės bažnyčia su basųjų karmelitų



*Ekspedicijoje. 1957 m. Iš Gintos Čerbulėnaitės-Uselienės asmeninio archyvo*

vienuolynu ir Aušros Vartų koplyčios pastatų ansamblis, Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios ir vizitiečių vienuolyno pastatų ansamblis, Visų Šventųjų bažnyčia ir senosios regulos karmelitų vienuolynas, Švč. M. Marijos Ramintojos bažnyčia ir augustinų vienuolynas, Švč. M. Marijos Ėmimo į dangų bažnyčia ir misionierių vienuolyno pastatai, Vilniaus universiteto varpinė (kartu su Vytautu Levandausku). Taip pat K. Čerbulėnas aprašė tris skirtingas koplytėles. Be to, jis analizavo baroko rūmus, antai Jonušo Radvilos, Pocių ir keletą baroko stiliui priskiriamų namų. Apibendrinus tyrinėtų objektų visumą tik Vilniaus mieste, jau galima konstatuoti, kad jo našta buvo sunkiausia, o indėlis didžiausias<sup>16</sup>. Galima tik apgailestauti, kad leidinyje *Kauno architektūra* tėra dvi šio tyrinėtojo publikacijos – tik du baroko stiliaus objektai, kai jų ištis būtų galėję būti daugiau, tačiau tų straipsnių nespėta parašyti: taigi K. Čerbulėno plunksnai priklauso tik Šventojo Kryžiaus bažnyčios ir Dievo Kūno šventovės su dominikonų vienuolynu aprašai<sup>17</sup>. Be abejo, reikia pripažinti, kad šio tyrinėtojo įnašas į Lietuvos architektūros istorijos pirmąjį<sup>18</sup> ir antrąjį tomus<sup>19</sup> yra ištis ryškus.

Dar viena tyrinėjimo tema, kuriai šis be galo darbštus žmogus skyrė daug laiko ir jėgų, – tai sovietmečiu sparčiai besikeičianti tradicinė lietuvių kaimo gyvenamųjų namų ir kitų statinių fiksacija. Jis netgi

parengė išsamų straipsnį, kuriame paaiškino, kaip rengti liaudies gyvenviečių ir įvairių pastatų aprašus, brėžinius ir nuotraukas<sup>20</sup>. Kartu jis paskelbė kelias publikacijas minėta tema; pavyzdžiui, apie lietuvių liaudies tradicinių gyvenamųjų pastatų genezę<sup>21</sup> ir liaudiškų memorialinių paminklų kilmę, įvertinant meniškumą<sup>22</sup>.

1973 m. Klemensas Čerbulėnas apgynė istorijos mokslų daktaro disertaciją *Valstiečių sodybos pastatų formavimosi istorija Lietuvoje iki XX a. vidurio*. Šiame moksliniame darbe jis apibendrino savo ilgametės menotyros studijas, kurias anuometiniai specialistai įvertino itin gerai. Tad graudu, kad šis 374 puslapių didelę vertę turintis rankraštis iki šiol nepublikuotas.

Vėliau šioje srityje atlikti darbai nuostabiai pasitarnavo kuriant Lietuvos Skanseno muziejų, mūsų kažkodėl tebevadinamą Lietuvos liaudies buities muziejumi. Vytautas Stanikūnas savo publikacijoje Čerbulėną taikliai pavadino Buities muziejaus „krikštatėviu“<sup>23</sup>. Anot Stanikūno, šio muziejaus idėjai – per 60 metų. Nes dar 1941-ųjų spalį laikraštis *Į laisvę* paskelbė Čerbulėno straipsnį *Tėviškės muziejus*, kuriame jis kalbėjo apie muziejų po atviru dangumi. Šitoks muziejus privalėtų įvairiapusiškai atskleisti lietuvių tautos gyvenimo būdą. Stanikūno nuomone, šios Klemenso Čerbulėno mintys po



*Kraštotyrininkų išvykoje. 1979 m. Iš Gintos Čerbulėnaitės-Uselienės asmeninio archyvo*

daugelio metų įsiliejo tiek į Lietuvos liaudies buities muziejaus kūrimo koncepciją, tiek iš dalies atspindi dabartinėse ekspozicijose. Anuo metu Čerbulėnas tapo nuolatiniu jo moksliniu vadovu. Habilituoto daktaro pasiūlymu į muziejų buvo perkelti vėjo malūnas nuo Šiluvos, gryčia iš jo gimtojo Spalviškių kaimo, svirnai iš Utenos ir Pakruojo rajonų ir t. t. Čerbulėnas rodė, kaip rėsti restauruojamų pastatų sienas, kokias tvoras ir kur tverti, kaip papuošti vartelius ir kita. Stanikūnas prisimena stebėjęsis jo neišsenkama energija ir žiniomis. 1974 m. atidarius muziejų, Čerbulėnas sugrįžo į savo nuolatinį darbą Statybos ir architektūros institute, kuriame pradėjo dirbti 1956 metais. Jau kitais, 1975-aisiais, metais mokslininkas publikavo straipsnį, kuriame išsamiai atskleidė Liaudies buities muziejaus genezę<sup>24</sup>. Šio straipsnio pradžioje gilinamasi į pirmuosius bandymus įkurti lietuvišką Tėviškės muziejų, po to – Liaudies muziejaus organizavimas Lietuvos TSR, vėliau – paties muziejaus įkūrimo rūpesčiai ir šio muziejaus statybos. Straipsnį užsklendžia išsamūs įvairiakalbiai šaltiniai ir literatūra.

1982 m. mokslininkas šventė septyniasdešimtmetį. Šia nekasdiene proga jis pats apie savo universitetines studijas pasisakė taip: „Mėgėjiškus liaudies kultūros aprašus pradėjau daryti dar mokydamasis Biržų gimnazijoje. Tačiau tik 1933 m., įstojęs į

Kauno Vytauto Didžiojo universitetą, semdamasis gausių žinių apie lietuvių dvasinę ir materialinę kultūrą dėstytojų P. Galaunės, J. Baltrušaičio, I. Jonyno, L. Karsavino paskaitose, rašydamas pirmuosius seminarinius rašinius, ėmiau giliau suprasti kraštotyros uždavinius, mokytis tyrimo metodikos ir logikos. Praktiškai patikrinti savo sugebėjimus ir žinias, įgytas universitete, padėjo darbas P. Galaunės vadovaujamame Kauno Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje, gausiose mokslinėse išvykose ir kompleksinėse ekspedicijose. Jau nuo 1937 m. stengiausi nepraleisti nė vienos bent kiek reikšmingesnės kraštotyros ekspedicijos.“ Vėliau šis pasisakymas buvo atspausdintas vienoje iš Kraštotyros knygų<sup>25</sup>.

Kraštotyra – tai dar viena svarbi sritis, kuriai Čerbulėnas negailėjo nei energijos, nei laiko. Tad neatsitiktinai 1973 metais įvykęs Ketvirtasis kraštotyrininkų suvažiavimas šį mokslininką išrinko garbės nariu. Būtent kraštotyrinėse kelionėse užsimezgė ir mano nuoširdi pažintis su šia daugeliu požiūriu išskirtine asmenybe. 1977 m. jau dirbau Kauno kelionių ir ekskursijų biure metodininke, tad, ilgai negaišdama, suorganizavau pirmąją dviejų dienų kelionę į Rytų Aukštaitiją. Toji pirmoji kelionė paliko laiko neišdildomų įspūdžių, anot Čerbulėno, ji vyko „renesanso ženkle. Gegužės viduryje – toks pasiutęs sodų, medžių, gėlių žydėjimas, toks pievų žalumas ir



geltonumas!“<sup>26</sup> Anuomet visiems labai didelį įspūdį paliko Salako bažnyčia. Sau pasižymėjau – „tai tautos dvasios stiprybės simbolis. Ir dar, ką gali vienas žmogus, atsidavęs, degas idėja, dideliu tikslu. Pasakui tokį žmonės eina. Ir tuomet galima nuveikti daug“<sup>27</sup>. Taigi išgyvenimų ir nutikimų būta įvairių. Vėliau susiklostė tradicija per metus keliauti dukart: vėlyvą pavasarį ir ankstyvą rudenį. Kai kurios kelionės užtrukdavo net ir tris dienas. Anuomet mums, jauniems žmonėms, tos išvykos įkvėpdavo meilę Lietuvai, jos tapdavo tikrąja, nemeluota mokykla.

Habilituotas istorijos daktaras, etnografas ir ypač liaudies dailės žinovas išliko daugelio su juo dirbusių, keliavusių ar dar kitaip susijusių žmonių atminityje. Mane ypač sujaudino 1992 metais publikuotas įsimenantis Roberto Keturakio, buvusio jo mokinio Garliavos vidurinėje mokykloje, esė. Tad trumputę ištrauką norėčiau priminti: „Neseniai galvodamas apie savo Auklėtoją supratau, jog visas jo gyvenimas, visas Jo, mokslininko, mokytojo, mokiniams artimo ir suprantamo žmogaus, talentas buvo skirtas ypatingai svarbiam įtikėjimui: turi užaugti toks tvirtas ir šviesus savo dvasia, tikslais, svajonėmis, kad niekas niekada neįstengtų tave papirkti, niekas neįstengtų tave nupirkti už pinigus, titulus, išskirtinumo tarp kitų ženklus, gaminamus viešai ir paslapčiomis. Ir svarbiausia – niekados tavo dvasios, minčių, lūpų neturi suteršti merkantilus mastelis: o kokia iš to nauda man? Prisiminiau Auklėtojo (...) neskubų žingsnį, palenktą priekin gražią galvą, šypsenos spindulius skleidžiančias, kupinas gerumo akis, gražias raides, išvedžiojamas kairiąja ranka (...) Jis nė nepastebi buities nepatogumų, ramiai sutinka medžiaginius nepriteklus, nes ne čia Jis įžvelgia – ką? Esmes? Turinį? Tobulumą?“<sup>28</sup>

Kitokia bendrystė siejo K. Čerbulėną su ilgamečiu bičiuliu ir vienminčiu Povilu Valaika, kuris savo plačią šio garbaus mokslininko nuveiktų darbų apžvalgą<sup>29</sup> užbaigia taip: „Kad ir kokią darbą būtų dirbęs ar pareigas atlikęs, Klemensas Čerbulėnas visada išliko savimi: garsėjo plačia erudicija, dideliu intelektu, taktu ir principingumu. Ypač nepakentė mėgėjiškumo ne tik savo, bet ir kitų darbuose, neišmanymo ir profanacijos, istorijos faktų falsifikacijos ir dvasinio tingulio. Jis nebuvo „apkrautas“ garbės vardų regalijomis. Ką gavo – gavo pelnytai, savo

darbo ir atkaklumo dėka. Juk Klemensas Čerbulėnas buvo iš tų sąžinės pašauktųjų, kurie skleistino Lietuvos veidą ir tuomet, kai jos vardą mėginta ištrinti iš istorijos.“

Tai, kas šio mokslininko nuveikta per jam skirtus kūrybingus gyvenimo metus, anaipol nepaseno, tebėra aktualu ir šiandien. Deja, mūsų atmintis užmarši. Vis dėlto viliuosi, kad jaunieji mokslininkai „atras“ Čerbulėną iš naujo ir pagaliau vienoje knygoje rasis visi vertingiausi jo darbai, papildyti plačia ir išsamia bibliografija.

## Notes

<sup>1</sup> Galaunė, Paulius. *Lietuvių liaudies menas*. Mokslo leidykla, 1930 (1988), p. 14.

<sup>2</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Tautinis elementas lietuvių kryžiuose*. In: *Naujoji Romuva*, 1937.

<sup>3</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Mažosios Lietuvos antkapieniai paminklai*. In: *Naujoji Romuva*, 1938.

<sup>4</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Tragiški siužetai liaudies mene*. In: *Lietuvos aidas*, 1939 IV 6 d. Nr. 158.

<sup>5</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Kaimo skrynios Užnemuneje (konstrukcija ir polichrominis dekoras)*. In: *Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus metraštis*. T I, Kaunas, 1941.

<sup>6</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Rūpintojėlis – tautos pergyvenimų atspindys*. In: *Į laisvę*. 1941 XI 15. Nr. 124, p. 3.

<sup>7</sup> Ten pat, p. 3.

<sup>8</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Visuomenė turi rūpintis*. In: *Ateitis*, 1944 03 09. Nr. 58.

<sup>9</sup> K. Čerbulėnas dalyvavo parengiant du ankstesnius albumus, skirtus architektūrai (1957 ir 1965 m.). *Lietuvių liaudies menas. Mažoji architektūra*. Sud. K. Čerbulėnas, F. Bielinskis, K. Šešelgis, Vilnius: Vaga, 1970.

<sup>10</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Renesanso architektūra Lietuvoje*. In: *Statyba ir architektūra*. 1976. Nr. 8, p. 29–31.

<sup>11</sup> Čerbulėnas, Klemensas. Zubovas, Vladimiras. *Lietuvos vėlyvojo baroko bruožai*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. II, Vilnius, 1964, p. 207–244.

<sup>12</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Liškiavos ansamblis*. In: *Statyba ir architektūra*, 1969. Nr. 5, p. 23–24.

<sup>13</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Veliuonos architektūros paminklai*. In: *Statyba ir architektūra*, 1976. Nr. 10, p. 30–32.

<sup>14</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Senoji Jiezno architektūra*. In: *Statyba ir architektūra*, 1970. Nr. 1, p. 24–25.

<sup>15</sup> Čerbulėnas Klemensas. *Baroko architektūra*. In: *Mokslas ir gyvenimas*, 1978. Nr. 5, p. 6–9.

<sup>16</sup> *Vilniaus architektūra*, Vilnius: Mokslas, 1985.

<sup>17</sup> *Kauno architektūra*, Vilnius: Mokslas, 1991.

<sup>18</sup> *Lietuvos architektūros istorija*. T I, Vilnius: Mokslas, 1987.

<sup>19</sup> *Lietuvos architektūros istorija*. T II, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1994.

<sup>20</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Kaip daryti liaudies*

gyvenviečių ir įvairių pastatų aprašus, brėžinius ir fotonuotraukas. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. II, Vilnius, 1964, p. 261–272.

<sup>21</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Lietuvių liaudies tradicinių gyvenamųjų pastatų genezės klausimu*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. I, Vilnius, 1960, p. 3–32.

<sup>22</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Liaudiškų memorialinių paminklų kilmė ir jų architektūrinė – meninė charakteristika*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. III, Vilnius, 1966, p. 98–121.

<sup>23</sup> Stanikūnas, Vytautas. *Buities muziejaus „krikštaitėvis“*. In: *Kauno diena*, 2002 08 03.

<sup>24</sup> Čerbulėnas, Klemensas. *Liaudies buities muziejaus genezė*. In: *Architektūros paminklai*. T. III, Vilnius, 1975, p. 12–44.

<sup>25</sup> Žodis jubilatams, draugijos garbės nariams. Liepos 24 d. Klemensui Čerbulėnui sukako 70 metų. In: *Kraštotyra*. 15 knyga, Vilnius: Mintis, 1982, p. 57.

<sup>26</sup> Šinkūnaitė Laima *Dienoraščio ištrauka*, 1977 gegužės mėn. 16 d. Asmeninis archyvas.

<sup>27</sup> Ten pat.

<sup>28</sup> Keturakis, Robertas. *Auklėtojas*. In: *Kauno diena*, 1992 12 24. Nr. 251, p. 4.

<sup>29</sup> Valaika, Povilas. *Skaistinės Lietuvos veidą*. In: *Kauno diena*. 1989 12 03. Nr. 277, p. 3.

**Laima ŠINKŪNAITĖ**

*Vytautas Magnus University, Lithuania*

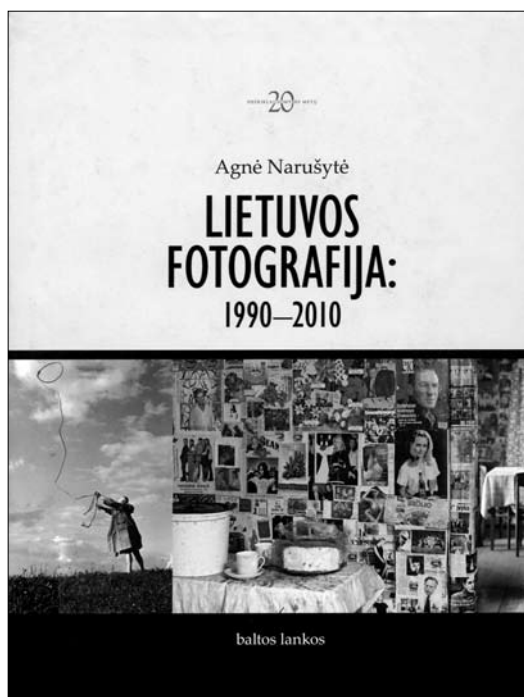
## IN MEMORIAM OF KLEMENSAS ČERBULĖNAS (1912-1986)

An essay of Laima Šinkūnaitė is dedicated to commemorate the 100 year anniversary of Lithuanian art historian Klemensas Čerbulėnas. The author tells about the art historian's works and memorable moments.

## APIE DABARTIES ISTORIJOS RAŠYMĄ

2011 m. pabaigoje pasirodžiusi Agnės Narušytės knyga *Lietuvos fotografija: 1990-2010* priklauso leidyklos *Baltos lankos* projektui *20 nepriklausomybės metų*. Projektą sudaro serija knygų<sup>1</sup>, skirtų apžvelgti įvairius reiškinius ir procesus, kurie įvyko ką tik – per pastaruosius 20 metų, ženklinančių naujausią nepriklausomos Lietuvos gyvenimo tarpą. Leidyklos noras skelbti toli siekiančius apibendrinimus apie vakarykščią dieną ir taip prisidėti žymint apvalią valstybinę datą – suprantamas, tačiau patiems rašantiesiems, kritikams ir istorikams, tai tikras iššūkis. Viena vertus, mokslininkai paprastai vengia sistemškai tyrinėti reiškinius, nuo kurių neskiria analitiniam žvilgsniui būtina laiko distancija. Dažniau, turbūt, atliepdami nesibaigusiai istorijai būdingą fragmentiškumą, mokslininkai renka nagrinėti fragmentus – atskirus, iš proceso ištrauktus objektus ar tam tikrą reiškinio aspektą. Šiuolaikinės fotografijos tyrimų srityje tokį požiūrį atstovautų Tomo Pabedinsko monografija *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*<sup>2</sup>, skirta vienam dabartinės Lietuvos fotografijos tyrimo aspektui. Kita vertus, Lietuvos fotografijos, kaip ir daugelio kitų meno sričių, tyrimų atveju dar viena kliūtis tampa tai, jog šio laikotarpio tyrinėtojai neišvengiamai susiduria su nauja fotografijos samprata ir pakitusia jos vieta kultūros lauke. Todėl sisteminimo ir apibendrinimo darbus papildo konceptualizavimo, naujų reiškinių įvardijimo uždaviniai. Per šią iššūkį prizmę pamėginsiu aptarti Narušytės knygą *Lietuvos fotografija: 1990-2010*, daugiausia dėmesio skirdama ne joje pasakojamos istorijos objektui<sup>3</sup>, o istorijos rašymo būdai.

Narušytės knygos pagrindą sudaro įvairūs autorės tekstai – fotografijos parodų recenzijos,



Agnė Narušytė. *Lietuvos fotografija: 1990–2010*. Vilnius : Baltos lankos, 2011. 343 p.: iliustr.

katalogų tekstai, konferencijų pranešimai ir moksliniai straipsniai, rašyti nuo XX a. 10 deš. vidurio, t. y. praktiškai vienu laiku su knygoje *Lietuvos fotografija: 1990-2010* aprašomais procesais. Kai kurie jų knygoje pateikiami originaliu pavidalu, kiti – perrašyti ar papildyti naujais, specialiai šiai progai parašytais straipsniais. Skirtingos kilmės tekstai tampa istorijos pasakojimu dėka sisteminimo, kuris šiuo atveju toks pat svarbus, kaip ir moksliniame tyrime pasirinktas metodas, ant vieno siūlo suveriantis pabirus faktus. Tad prie jo verta stabtelėti. Lietuviškos menotyros kontekste Narušytės parašyta istorija išsiskiria probleminiu medžiagos sisteminimo principu. Tokia

prieiga šiuolaikinėje Vakarų menotyroje taikoma jau keletą dešimtmečių, tačiau Lietuvoje rašant meno istorijos veikalus naudojama dar retai. Tradicinėje menotyroje tam tikras apibrėžtas laikotarpis paprastai analizuojamas remiantis chronologijos principu, kuris padeda priskirti vienam ar kitam reiškiniui kilmę, sukonstruoti jo raidos seką, kitaip tariant, sukurti rišlų istorinį naratyvą. Šiuolaikinei menotyrai gana stiprią įtaką yra padariusi vadinamoji kritinė istoriografija ir visų pirma jos abejonė linijine, priežastimi ir pasekme pagrįsta, istorijos pasakojimo logika. Ji, esą, tik atrodo objektyvi, o iš tikrųjų išduoda mūsų nesąmoningą troškimą racionaliai sutvarkyti nevisada racionalią tikrovę. Todėl neretai šiandien rašomi menotyros veikalai remiasi ne vertikaliu, o horizontaliu temos išskleidimo principu, kuris, labiau nei linijinis naratyvas, padeda atskleisti vieno ar kito istorinio periodo daugialypiškumą, vieno ar kito reiškinio keliaprasmiškumą. Narušytės knygoje istorinis pasakojimas taip pat sudėliotas remiantis ne chronologija, o teminiais pjūviais. Knyga suskirstyta į 11 skyrių, iš kurių kiekvienas skirtas tam tikros temos plėtotei: atminties temai fotografijoje, istorinės medžiagos panaudojimui fotografų kūryboje, eksperimentų su fotografijos medija istorijai, nacionalinio identiteto fotografinėmis reprezentacijomis, miesto vaizdavimui, kūno vaizdavimui, tapatybių kūrimui, degradacijos temai fotografijoje, nuobodulio estetikos tāsai šiuolaikinėje fotografijoje, sovietmečio archyvų reprezentacijai, postfotografijos ir fotosofijos atsiradimui.

Reikia pridurti, kad, nepaisant probleminio skirstymo, dauguma knygos skyrių atitinka ir chronologinę fotografinių procesų seką – knygoje pasakojama istorija prasideda nuo atminties diskurso, kuris buvo itin aktualus nepriklausomybės laikotarpio pradžioje, ir baigiasi naujausių fotografijos reiškinių, tokių kaip postfotografija, aptarimu. Kai kuriuose knygos skyriuose nevengiama ir aiškiau iškelti genezės, raidos, kaitos klausimų. Štai, *Medijos laisvė* pasakoja trumpą istoriją apie tai, kaip Lietuvoje atsirado fotografija paremta meno reiškiny, iš skyriaus *Lietuvos vaizdo kaita* sužinome, kaip per 20 metų keitėsi fotografų žvilgsnis į Lietuvos miestelius, o *Portretas – identitetas, aš, kitas* sukonstruotas kaip kaleidoskopas, atskleidžiantis keturių

fotografijos kūrėjų kartų požiūrius į portretuojamą žmogų. Knygos pasakojimui būdinga „vidinė“ chronologija įtikinama – tokiu būdu Lietuvos fotografijoje plėtosios temos pristatomos ne kaip statiški, o kaip laike kintantys reiškiniai. Tuo tarpu knygos visuma pateikia heterogenišką šiuolaikinės fotografijos procesų vaizdą, nesupaprastintą iki vienos progresyvos (ar regresyvos) kreivės.

Rašant istoriją ne mažiau svarbus ir objektų atrankos klausimas, paprastai keliantis galvos skausmą tiek istorijos autoriui, tiek skaitytojui. Agnė Narušytė savo istorijoje nesiekia apžvelgti visų šiuolaikinės fotografijos lauke dirbančių menininkų kūrybos, visų per dvidešimt nepriklausomybės metų surengtų parodų ar išleistų fotografijos albumų. Priešingai, ji sėkmingai panaudoja atvejo tyrimo (*case-study*) žanrą, pasitelkdama vieną konkretų atvejį, pvz., vieną fotografą, vieną fotografijų ciklą ar vieną parodą, kaip didesnės visumos reprezentantą. Moksliniuose tyrinėjimuose atvejai pasirenkami pagal įvairius kriterijus, pvz., tipiški atvejai, kraštutiniai atvejai, maksimalią įvairovę atskleidžiantys atvejai ir pan. Narušytės atrankos kriterijus – atvira subjektyvus, skaitant knygą susidaro įspūdis, jog autorė rinkosi rašyti apie tai, kas jai pačiai įdomu. Štai citata iš skyriaus apie *Atminties diskursą*: „Kokią vietą šiuolaikinėje fotografijoje užima kolektyvinė ir nacionalinė atmintis? Į šiuos klausimus įdomiai atsako trys fotografai – Arturas Valiauga, Ugnius Gelguda ir Gintautas Trimakas.“<sup>4</sup> Kadangi autorei rašyti įdomu, tai ir skaitytojui dažniausiai įdomu skaityti. Šia tekstinės komunikacijos savybe istorinių veikalų autoriai, deja, rūpinasi retai.

Šiuolaikinėje menotyroje atvejo tyrimas dažnai vertinamas labiau nei tradicinė apžvalga dėl to, jog leidžia giliau išanalizuoti pasirinktą reiškinį, neauktojant detalių ir niuansų aptarimo dėl tyrimo platumo. Narušytės knygoje gilesnės analizės pasiekama ne tik susisiaurinus objektų spektrą. Teoriniam fotografijos interpretacijos kontekstui apsibrėžti autorė naudoja nemažai šiuolaikinės filosofijos ir kultūros teorijos įžvalgų. Knygos tekstuose su Lietuvos fotografija susitinka tokie autoriai kaip Roland'as Barthes'as, Walteris Benjaminas, Svetlana Boym, Michelis de Certeau, Hélène Cixous, Martinas Heideggeris, Julia Kristeva, Jacques'as Lacanas, Susan

Sontag, Slavojus Žižekas ir kt. Visgi pagrindinis autorės dėmesio objektas išlieka pati fotografija, jai, o tiksliau – jos reikšmėms, yra skiriama daugiausia dėmesio.

Greta metodologinių istorijos rašymo ypatumų norisi išskirti ir šioje knygoje ypač ryškiai atsiskleidžiantį Agnės Narušytės požiūrį į fotografiją. Fotografinius vaizdus autorė interpretuoja remdamasi bendrąja semiologija, laikančia meno kūrinį komunikacine sistema. Tad knygoje į fotografiją žvelgiama ne kaip į uždarus estetinius objektus, o kaip į kultūrinius tekstus. Toks požiūris ne tik atskleidžia fotografijos procesus, vykusius per dvidešimt nepriklausomybės metų, bet ir fotografijoje įrašytus pasakojimus apie tuos dvidešimt metų. Neveltui knygoje nuolat keliama tokie ir panašūs klausimai: „Taigi ką mums pasakoja šis daiktų inventorių apie nepriklausomybės dvidešimtmetį?“<sup>5</sup> Nors autorė knygos įvade, brėždama tyrimo ribas, atsiriboja nuo politinių ir socialinių fotografijų supusių kontekstų analizės, tačiau knygoje pateikiamos fotografinių tekstų interpretacijos leidžia tvirtinti, kad priešais skaitytojo akis skleidžiasi ne vien uždara vienos meno srities istorija. Skaitydama knygą sužinai, ne tik kokios ir apie ką buvo kuriamos fotografijos, bet ir kaip per dvidešimt metų kito mūsų atminties formos, kaip šiandieninėje kultūroje suvokiamos įvairios tapatybės, kaip mes suvokiame kūną ar kaip kuriame mus supančią aplinką. Kitaip tariant, šią knygą galima skaityti ir kaip postsovietinės kultūros istoriją, su jai būdingu santykiu su praeitimi, naujų tapatybių kūrimu ir požiūriu į ateitį.

Tęsiant kalbą apie Narušytės požiūrį į fotografiją, įdomiausia tai, kad autorė didžiausią dėmesį sutelkia net ne į fotografiją, o į jos suvokimą. Semiotiškai kalbant, fotografijos suvokimas tyrinėjamas kaip sandūra dviejų tekstų – vaizdo ir jo suvokėjo. Šiuo atveju reikėtų sakyti „suvokėjos“, nes didžioji dalis knygoje pateiktų fotografijos interpretacijų yra paremta asmeniniais autorės išpuodžiais, individualia patirtimi, subjektyviais prisiminimais<sup>6</sup>. Skyrių *Istorijos dokumentai (dabarties atmintis)* atveriantis autorės prisipažinimas galioja ir daugeliui kitų knygų vietų:

Neprisimenu šios fotografijos. Bet dabar, variant Lietuvai reikšmingų įvykių nuotraukų

albumą, tas dailiausias užrašytas kvietimas pažadino mane iš objektyviai viską pasveriančios „istorikės“ nusiteikimo. Prieš dvidešimt metų užfiksuotos fotografijos man nėra normalūs vaizdai, kuriuos galima analizuoti kaip dokumentus, ieškant istorinės tiesos, arba, pasitelkus kokį nors antropologinį ar semiotikos metodą, skaityti tiesioginius bei netiesioginius pranešimus apie laiką ir mentalitetą. Juo labiau nekyla mintis vertinti jų estetikos. Ne, man tai yra ne vaizdai, o įšaldyti gyvenimo fragmentai, ne stebėtojo būsenas bei regėjimus liudijantys kūriniai, o pačių įvykių išspjauti faktai /.../<sup>7</sup>

Būtent toks pabrėžtas autorės subjektyvumas ir skaitytojų suteikia tam tikrą fotografijų suvokimo bendrumo jausmą, kurį gali pajusti daugybė postsovietinių subjektų, o galbūt ir ne ne vien jie. Meno kūrinio recepcijos analizė, kuriai didžiulį dėmesį skiria šiuolaikiniai vizualiosios kultūros tyrėjai, Lietuvos menotyroje taikoma dar retai, ir ši knyga yra maloni išimtis. Manau, dėl šios priežasties Narušytės knyga gali būti skaitoma ir vertinama ne tik kaip pasakojimas apie Lietuvos fotografiją nuo 1990 iki 2010 m., bet ir kaip fundamentali studija apie fotografijos kaip meninio teksto suvokimą.

Pabaigoje norėčiau atkreipti dėmesį į literatūrinę knygos teksto pusę. Knygos autorės rašymas išsiskiria ne tik teoriniu pagrįstumu, bet ir puikiu literatūriniu stiliumi. Daugelio fotografijų interpretacijų įžvalga ir įtaiga nenusileidžia patiems meno kūriniams. Teisybės dėlei reiktų pasakyti, kad vietomis net pranoksta pastaruosius. Turiu prisipažinti, kad skaitant šią fotografijos istorijos versiją, kartais kildavo abejonė dėl vieno kito fotografo įtraukimo, nors knygos įvade autorė įtikinamai argumentuoja dėl subjektyvaus ir įvairių aplinkybių nulemtų fotografų ir kūrinių pasirinkimo. Labiausiai abejoju dėl Audronės Vaupšienės, Arvydo Šliogerio ir dar kelių – jų įtraukimas turbūt mažiausiai sutapo su mano įsivaizduojamu 1990–2010 m. fotografijos vaizdu. Tačiau kaip tik skaitydama apie filosofo Šliogerio tekstų ir fotografijų knygą *Melancholijos archipelagai* pagalvojau, kad kartais menotyriniai tekstai gali pranokti savuosius objektus. Štai kad ir ši pastraipa,



kurios tekstinė įtaiga, manding, pralenkia sentimentalkų vaizdų galią:

Fotografavimas, žinoma, pertraukia patirtį. Bet fotosofija juk yra tekstas, įrašas dienoraštyje. Ji negali atstoti ar atkurti patirties, tik ją pakeisti, padalydama dviems, trimis, tūkstančiui, milijonui suvokėjų, kaip juos skiriančią ir jungiančią properšą. Kas čia įvyksta, geriausiai iliustruoja nemalonių išgyvenimų užrašymai: pavyzdžiui, skubi kur nors, šaltam lietui smingant už apykaklės, bet vos tai užrašai, perkeli į vaizduotės erdvę, tą patirtį apsivelki lyg svetimą gyvenimą, kurio skonį įdomu ragauti, atpažįstant save kitame. Tą patį daro ir fotosofija, kai leidžia nuo gimimo įprastame gamtos peizaže lėtai atrasti niekada anksčiau nematytą kerpės susiraukšlėjimą.<sup>8</sup>

Perskaičius Agnės Narušytės knygą *Lietuvos fotografija: 1990-2010* pamaniau: paradoksalu, bet aiškiai objektyvistinis knygos tikslas – pateikti sistemingą dvidešimties nepriklausomybės metų fotografijos analizę, pasiektas visiškai subjektyvistiniu keliu. Tai turbūt vienintelis įmanomas būdas rašyti dar nepasibaigusios dabarties istoriją. Tačiau knyga įkvepia drąsiau subjektyvistinę poziciją taikyti ir rašant apie nutolusią praeitį.

**Linara DOVYDAITYTĖ**  
Vytautas Magnus University, Lithuania

## ABOUT THE WRITING OF TODAY'S HISTORY

### Book Review

A book *Lithuanian photography: 1990 – 2010*, written by Agnė Narušytė, and that was published by Baltos lankos in 2011 is being reviewed. The story, which is told in the book, begins from the memory discourse, which was of particular interest at the beginning of the period of independence and it ends with a discussion about the up-to-date photography phenomenon such as post-photography. Some chapters of the book do not avoid raising the questions of genesis, evolution and changes more clearly.

### Notes

<sup>1</sup> Kitos iki šiol šioje serijoje pasirodžiusios knygos: Skirmantas Valiulis, *Telemano užrašai*, Vilnius: Baltos lankos, 2010; Tomas Grunskis, Julija Reklaitė, *Laisvės architektūra*, Vilnius: Baltos lankos, 2012.

<sup>2</sup> Tomas Pabedinskas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

<sup>3</sup> Istorijos objekto požiūriu šią knygą būtų įdomu aptarti kitų fotografijai skirtų knygų kontekste, kurį drąsiai galima vadinti fotografijos tyrinėjimų bumu, per keletą metų pasirodžius minėtai T. Pabedinsko knygai, o taip pat: Margarita Matulytė, *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011; Vytautas Michelkevičius, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011; Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

<sup>4</sup> Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografija: 1990-2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 25.

<sup>5</sup> Ibid., p. 272.

<sup>6</sup> Įdomu tai, kad autorė ne tik sutelkia fotografijų interpretacijas ant itin subjektyvaus suvokimo pagrindo, bet interpretacijos išeities tašku pasirinkdama suvokimo kaitos momentus, neretai ir apmąsto, kaip suvokimas keičiasi, pvz.: „Tik dabar, rašydama šį dvidešimtmečio fotografijos istorijos skyrelį, pirmą kartą atkreipiau dėmesį į pavardes.“ (Ibid., p. 34) Arba: „Anksčiau Balčyčio miesteliai mane trikdė tuo, kad čia mačiau tik jų kasdienišką, beveiksmių būvį, tiesiog Lietuvos ikonografijos archyvą, lankytų vietų priminimą, gražius vaizdus atvirukams. /.../ Miesteliuose viskas aišku ir paprasta, įsigali tvarka. Tačiau dabar, lėtai vartant knygos lapus, aiškumas ima nykti.“ (Ibid., p. 77).

<sup>7</sup> Ibid., p. 33.

<sup>8</sup> Ibid., p. 332.

### SHAUN CAMP

Norwich'o universiteto Menų fakulteto docentas  
Senior Lecturer at Norwich University College of the Arts  
Adresas/ Address: 3-7 Redwell Street Norwich, Norfolk NR2 4SN, United Kingdom  
El. paštas/ E-mail: s.camp@nuca.ac.uk

### LINARA DOVYDAITYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė  
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University  
Adresas/ Address: Laisvės av. 53-405, 44309, Kaunas, Lithuania  
El. paštas/ E-mail: l.dovydaityte@mf.vdu.lt

### EDGARAS KLIVIS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentas  
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University  
Adresas/ Address: Laisvės av. 53-405, 44309, Kaunas, Lithuania  
El. paštas/ E-mail: e.klavis@mf.vdu.lt

### VYTAUTAS LEVANDAUSKAS

Habilituotas humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorius  
Hab. Ph.D. in Humanities, a Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University  
Adresas/ Address: Laisvės av. 53-515, 44309, Kaunas, Lithuania  
El. paštas/ E-mail: v.levandauskas@mf.vdu.lt

### RŪTA MAŽEIKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, docentė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto prodekanė  
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor and Vice-Dean of the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University  
Adresas/ Address: Laisvės av. 53-405, 44309, Kaunas, Lithuania  
El. paštas/ E-mail: r.mazeikiene@mf.vdu.lt

### GINTAUTAS MAŽEIKIS

Humanitarinių mokslų daktaras, profesorius, Vytauto Didžiojo universiteto Politikos mokslų ir diplomatijos fakulteto Socialinės ir politinės teorijos katedros vedėjas  
Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Head of the Department of Social and Political Theory, Faculty of Political Science and Diplomacy, Vytautas Magnus University  
Adresas / Address: Gedimino av. 44-102, LT-44240 Kaunas, Lithuania  
El. paštas / E-mail: g.mazeikis@mdf.vdu.lt

### TOMAS PABEDINSKAS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentas  
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor, Vytautas Magnus University  
Adresas/ Address: Vytauto av. 71, 44309, Kaunas, Lithuania  
El. paštas/ E-mail: t.pabedinskas@mf.vdu.lt

### MARTYNAS PETRIKAS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto lektorius  
Ph.D. in Humanities, a lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University  
Adresas/ Address: Laisvės av. 53-414, 44309, Kaunas, Lithuania  
El. paštas/ E-mail: m.petrikas@mf.vdu.lt

**RIMANTAS PLUNGĖ**

Socialinių mokslų daktaras, docentas, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Šiuolaikinių menų katedros vedėjas

Ph.D. in Sociology, an Associate Professor and a Head of the Department of Contemporary Art, Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas/ Address: Vytauto av. 71, LT-44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas/ E-mail: r.plunge@mf.vdu.lt

**LINA PREIŠEGALAVIČIENĖ**

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė

A Ph.D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas/ Address: Laisvės av. 53–510, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas/ E-mail: l.preisegalaviciene@mf.vdu.lt

**INA PUKELYTĖ**

Humanitarinių mokslų daktarė, docentė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto dekanė

Ph.D. in Humanities, an Associate Professor and a Dean of the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas/ Address: Laisvės av. 53-404, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas/ E-mail: i.pukelyte@mf.vdu.lt

**JURGITA STANIŠKYTĖ**

Humanitarinių mokslų daktarė, profesorė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Teatrologijos katedros vedėja

Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Head of the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Laisvės av. 53-401, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: j.staniskyte@mf.vdu.lt

**LAIMA ŠINKŪNAITĖ**

Humanitarinių mokslų daktarė (hp), Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorė

Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Research Fellow at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas/ Address: Laisvės av. 53-512, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas/ E-mail: l.sinkunaite@mf.vdu.lt

**NIJOLĖ TALUNTYTĖ**

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė

Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas/ Address: Laisvės av. 53-515, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas/ E-mail: n.taluntyte@mf.vdu.lt

**REMIGIJUS VENCKUS**

Vilniaus dailės akademijos doktorantas

A Ph.D. candidate at the Vilnius Academy of Arts

Adresas/ Address: Maironio str. 6, 01124, Vilnius, Lithuania

El. paštas/ E-mail: remigijus@venckus.eu

2013-ųjų numerio tema

**MENAS IR SAKRALUMAS: PROBLEMAS, POSTIDĖJOS, ERDVĖS**

Sakralumo problematika mene yra aktuali tiek praeities, tiek šiuolaikinių menų tyrinėtojams.

Menotyros mokslo kontekste ši sąvoka nėra tokia aiški ir akivaizdi, kaip atrodytų, tad 9-ajame numeryje numatomos tokios potėmės:

- Sakralumo sąvoka praeities ir šiuolaikiniuose menotyros diskursuose
- Šiuolaikinės sakralinio meno tendencijos
- Sakralinio meno kūrėjų, sakralinių erdvių ir visuomenės komunikacijos būdai
- Menininko asmeninio santykio su sakralia tikrove ir tradicijos raiškos problema
- Šiuolaikinio meno santykis su sakralumu
- Sakralių erdvių virtimas meno erdvėmis
- Meno kuratorystės projektai sakralumo postidėjų kontekste

Straipsnius, parengtus pagal *Straipsnių atmintinės nurodymus*, galima siųsti iki 2013-03-30 el. paštu: [mik@mf.vdu.lt](mailto:mik@mf.vdu.lt)

ART HISTORY AND CRITICISM 9

The theme of the 2013<sup>th</sup> edition

**ART AND SACREDNESS: PROBLEMS, POST IDEAS, SPACES**

The problem of the sacredness in art is relevant to both past and modern art researchers.

This concept in the context of the study of art is not so clear and obvious as it can seem, so the 9th edition includes the following sub-themes:

- Concept of the sacredness in the past and modern discourses of study of art.
- Modern trends of sacred art
- Methods of communication between sacral artists, sacral spaces and public
- Problem of the artist's personal relation with the sacred reality and expression of tradition
- Relation of the modern art with the sacredness
- Turning of sacred spaces into art spaces
- Art curatorial projects in the context of sacred post ideas

Articles, prepared in accordance with the regulations of "Articles' guide" can be sent by email: [mik@mf.vdu.lt](mailto:mik@mf.vdu.lt) till 30/03/2013.

**Recenzuojamų  
mokslinių straipsnių leidinio**



**Meno istorija ir kritika**  
Art History & Criticism

**Redakcinės kolegijos adresas:**

Menų fakultetas  
Vytauto Didžiojo universitetas  
Laisvės al. 53 – 515  
LT-44309 Kaunas  
mik@mf.vdu.lt

Leidinyje *Meno istorija ir kritika* publikuojami meno istorijos, kritikos ir kultūros paveldo moksliniai tyrimai ir apžvalgos.

ŽURNALAS YRA ĮTRAUKTAS Į *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DUOMENŲ BAZĘ, STRAIPSNIAI VISU TEKSTU YRA TEIKIAMI VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO IR *eLABa* DUOMENŲ BAZĖS ELEKTRONINĖSE SVETAINĖSE.

**STRAIPSNIŲ ATMINTINĖ**

- Publikuoti teikiamuose straipsniuose turi būti įvardyta mokslinė problema, atskleistas jos aktualumas ir ištirtumas, apibrėžtas tyrimų objektas, suformuluoti tikslai ir uždaviniai, išdėstyti tyrimų rezultatai, pateiktos išvados, nurodyti šaltiniai ir literatūra. Santraukoje glaustai pateikiama problematika ir išvados viena iš užsienio kalbų (anglų, vokiečių arba prancūzų). Užsienio kalba rašyto straipsnio santrauka pateikiama lietuvių arba anglų kalba.
- Straipsnio tekstas pateikiamas tokia tvarka: autoriaus vardas, pavardė; straipsnio pavadinimas; įvadas; tyrimų rezultatai; išvados; nuorodos ir/arba literatūros sąrašas; straipsnio santrauka; iliustracijų sąrašas. Teksto pabaigoje nurodoma: institucijos, kuriai priklauso autorius, pavadinimas; autoriaus vardas ir pavardė, pedagoginis laipsnis ir mokslinis vardas; elektroninio pašto adresas.
- Straipsnio apimtis – ne didesnė nei 1 autorinis lankas (40 000 spaudos ženklų, įskaitant tarpus); santraukos apimtis – nuo 0, 5 iki 1 puslapio (1 000–2 000 spaudos ženklų). Tekstas turi būti parengtas *Microsoft Word* (6.0/95, 97, 2000 ar 2002) arba *Microsoft Office 2003* rašyklėmis ir surinktas *Times New Roman* 12 dydžio šriftu, 1,5 eilės tarpu. Tekstas maketuojamas A4 formato popieriaus lape su tokiomis parašėmis: viršuje – 2 cm, apačioje – 1, 5 cm, kairėje – 3 cm, dešinėje – 1, 5 cm.
- Žurnalo redakcinei kolegijai pateikiamas vienas straipsnio ir visų jo priedų egzempliorius, parengtas kompiuteriu ir išspausdintas ant vienos A4 formato popieriaus lapo pusės lazeriniu spausdintuvu ir elektroninė laikmena (kompaktinis diskas arba diskelis) su straipsnio ir priedų įrašu. Publikavimui skirtos iliustracijos turi būti geros kokybės ir atliktos ant popieriaus. Kiekvienoje iš jų nurodoma autoriaus pavardė, kūrinio pavadinimas ir iliustracijos numeris.
- Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.



Peer-reviewed journal



Meno istorija ir kritika  
Art History & Criticism

**Address:**

Faculty of Arts  
Vytautas Magnus University  
Laisvės av. 53 – 515  
LT-44309 Kaunas, Lithuania  
mik@mf.vdu.lt

---

*Art History & Criticism* is a scholarly journal specialising in the academic research and reviews in the fields of art history, criticism, and cultural heritage.

THIS MAGAZINE IS PLACED IN *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DATABASE, ARTICLES WITH ENTIRE TEXT ARE PLACED IN VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY AND *eELABa* DATABASE INTERNET PAGE.

#### A GUIDE FOR AUTHORS

- Articles should include a delineation of the scholarly problem with reference to why it is relevant and what has been done in the field so far; a well defined object of research; aims and objectives of the text; presentation of the results of research and conclusions; list of references and bibliography. The summary should briefly present the issue and conclusions of the article in English, French or German. If the article is written in non-Lithuanian language it should include summary in Lithuanian or English.
- The text of the article should be presented as follows: author's first name and surname; the title; the introduction; results of the research; the conclusions; list of references or/and bibliography; the summary; the list of illustrations. The name of the institution of the author, the first name and surname of the author, the degree and the e-mail should be indicated at the end of the text.
- The article should not exceed the limit of one printer's sheet (40 000 characters with spaces); the length of the summary should be approximately 0,5 – 1 page (1000-2000 characters). Text should be processed with Microsoft Word (6.0/95, 97, 2000 or 2002) or Microsoft Office 2003 and typeset in 12 point Times New Roman with line spacing 1,5. The paste-up should fit paper size A4 with following margins: top – 2 cm, bottom – 1,5 cm, left – 3 cm, right – 1,5 cm.
- The author should deliver the editors one copy of the article and all the additions, typeset by computer and printed on the one side of A4 size paper sheet with laser printer and an electronic record on a CD or a floppy disc. The illustrations should be of a high quality and printed. Each illustration should contain the author's name, the title of the work of art, and a number of the figure.
- All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

Mi 121 **Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism**. T. 8. Erdvės ir laiko reprezentacijos mene. Pasaulėvaizdžiai, diskursai, artefaktai / Representations of Space and Time in the Art. Worldviews, Discourses, Artifacts. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2012. 166 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555

Aštuntajame *Meno istorijos ir kritikos* numeryje *Erdvės ir laiko reprezentacijos mene. Pasaulėvaizdžiai, diskursai, artefaktai / Representations of Space and Time in the Art. Worldviews, Discourses, Artifacts* nagrinėjami erdvės ir laiko dimensijų sampratos pokyčiai šiuolaikiniame mene – naujosiose medijose, teatre. Leidinyje šiuolaikinio ir praeities meno artefaktų interpretacijos siejamos su kintančiais sociokultūriniais ir sociopolitiniais kontekstais.

UDK 7(05)

MENO ISTORIJA IR KRITIKA  
ART HISTORY & CRITICISM

8

ERDVĖS IR LAIKO REPREZENTACIJOS MENE. PASAULĖVAIZDŽIAI, DISKURSAI, ARTEFAKTAI  
REPRESENTATIONS OF SPACE AND TIME IN THE ART.  
WORLDVIEWS, DISCOURSES, ARTIFACTS

Kalbos redaktoriai / Language editors: Kristina Švagždienė (anglų k. / English language)

Dr. Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)

Vertėjai / Translators: Virginija Tuomaitė, Kristina Švagždienė

Viršelio iliustracija / Cover illustration: Kimsooja. *A Mirror Woman*: instaliacija *Brave New World* parodoje. Liuksemburgo Modernaus meno muziejus (MUDAM), 2010. Tomo Pabedinsko nuotrauka / Kimsooja. *A Mirror Woman*: Installation. *Brave New World* exhibition, MUDAM (Luxembourg), 2010. Photography by Tomas Pabedinskas.

Maketavo / Designed by: Rasa Švobaitė

Tiražas / Print run: 150

Užs. nr. / Ord. No. K11-126.

Pasirašyta spaudai / Printed 2012 12 07

Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla

S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas

Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko

Draugystės 17, LT-51229 Kaunas