

Vaizdas kaip atminties medija

Odeta Žukauskienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Atmintis ir vizualumas – dvi šiuolaikinio pasaulio trajektorijos, lėmusios dėsninę kultūros kaitą. Nuo XX a. antrosios pusės nostalgija pynėsi su atgaila, prisiminimai su priminimais, gręždami žvilgsnį į praeitį, išgyventą kolektyvinę ir individualią patirtį, tačiau didėjo ir vaizdų pasiūla, pasižyminti kūrybingomis inžinerijomis. Intensyvėjo memorializacijos procesai, kuriuos pamažu nustelbia atminties mediacija ir industrinimas, suinteresuotai remiamas globaliai veikiančio technoliberalizmo. Vaizdų užvaldyta kultūra taip pat išgyveno esminius virsmus. Globalus vizualumas keitė kultūros lauką, ne tik kaustydamas publikos dėmesį, keisdamas žvilgsnio trajektorijas, bet ir darydamas įtaką atminties įprasminimui, institucijų veiklai, kultūrinei refleksijai. Atminties raiška ir vizualinė kultūra dažniausiai tyrinėjamos skirtinguose teoriniuose laukuose, todėl šiame straipsnyje siekiama aptarti jų tarpusavio sąveiką ir sinergiją, kuri atskleidžia platesnę sociokultūrinių transformacijų spektrą ir bendresnius kontekstus.

Pagrindiniai žodžiai: atmintis, atminties kultūra, vaizdas, vizualinė kultūra, reprezentacija, medijos, vizualumas

Esame tarsi pasmerkti ieškoti istorinės praeities per savo pačių populiarius praeities vaizdinius ir stereotipus, o pati praeitis taip ir lieka nepasiekiamo¹.

Fredric Jameson

Atminties veikmė

Pastaraisiais metais atminties tyrinėjimų laukas tapo beribis, todėl plačiau aprėpti jų įvairumą humanitariniuose ir socialiniuose moksluose beveik neįmanoma. Apžvelgus mokslo darbus, įtrauktus į Lituaniistikos duomenų bazę, matyti, kad autoriai remiasi skirtingais teoriniais modeliais ir tyrinėja įvairias atminties formas. Atminties diskurso lauką sudaro istorinė, kultūrinė, kolektyvinė, socialinė, komunikacinė, viešoji, šeimos, archyvinė atmintis, taip pat mitinė, folklorinė, tautinė, nacionalinė atmintis. Atmintis siejama su įvairiais laiko ir erdvės parametrais (pvz., LDK atmintis, sovietmečio atmintis, vietos atmintis), trauminėmis patirtimis (Holokausto, sovietinių rep-

¹ Fredric Jameson, *Kultūros posūkis: rinkiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*. Iš anglų kalbos vertė Auksė Mardosaitė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002, p. 25.

resijų, užgniauztos sąmonės), medijomis (kino, televizinė atmintis) ir t. t. Šis sąrašas atspindi dinamišką ir heterogenišką procesą. Tačiau ryškėja dar vienas dalykas – kuo daugiau mąstoma apie atminties veikmę įvairiuose kontekstuose ir apeliuojama į prisiminimų reikšmę, tuo sudėtingiau apibrėžti atmintį apskritai ir suprasti to „atminties posūkiu“ tikslingumą bei prasmingumą.

Šiame straipsnyje mėginama ištirti panašiu metu vykusią atminties ir vaizdinio „posūkių“ sąryšį, atminties ir vaizdo koegzistavimą – atminties reiškimą vaizdais ir vaizdų aktyvų išitraukimą į atminties susigrąžinimo, formavimo ir recepcijos procesus. Taip pat aptarti bendruosius šių posūkių kontekstus ir jų kismą. Tačiau referuojant atminties ir vizualumo diskursus, pirmiausia derėtų apibrėžti esmines atminties ir vizualinės kultūros sampratas bei sąvokas.

Atmintis, kaip mentalinis procesas, apimanti svarbiausias psichinės veiklos funkcijas (taip pat vaizdinių ir vaizduotės sritį), teikia kognityvines galimybes ir skatina savirefleksiją. Atmintis kaupia ir saugo impresijas, patirtis, būsenas, išgyvenimus ir reaguodama į dabarties poreikius iškelia jas, padeda suprasti jų reikšmes, taip darydama įtaką asmens ir bendruomenės savivokai. Todėl atmintis, ypač šiuolaikiniame diskurse, yra svarbus savipratos, praeities ir dabarties vertinimo laidininkas.

Kaip įsiminimo menas (mnemonika), atmintis dalyvauja mokymosi procesuose, kurie ne tik tobulina gebėjimą atsiminti, bet ir stiprina socialines, kultūrinės, kognityvines kompetencijas. Retorikos metodai ir vaizdinių sistemos padeda reikšmingus praeities įvykius ir faktus įsiminti, interpretuoti ir suprasti.

Pasitelkiant įvairias minėjimų praktikas, kurios dalyvauja kuriant visuomeninį ir kultūrinį gyvenimą, atmintis palaikoma ir įtvirtinama. Tos praktikos įtraukia ir kintančius vaizdavimo principus (skulptūras, paminklus, muziejų ekspozicijas, kino filmus ir pan.), formuojančius atminties palaikymo ir įtvirtinimo ritualus.

Į refleksiją, įsiminimą ir priminimą sutelkta atmintis jungia *mnēmē* (atminties, prisiminimo) ir *anamnēsis* (atsiminimo, atminimo) sandus. *Mnēmē* yra atminties veiksmas, kai prisiminimas nušvinta sąmonėje išskylančiais vaizdiniais. „Atminčiai būdingas vaizdumas atveria įsivaizduojamą kraštovaizdį, kuriame lokalizuojami prisiminimai. Tokia atmintis nėra diskursyvi, ji orientuota į *reginį* ir turinio, kurį ji (re)produkuoja, vizualizavimą“ (Nikulina 2015, p. 7). *Anamnēsis* – daugiau diskursyvinis vyksmas. Atsiminimo procese praeities įvykis ar reiškinys yra atkuriamas bemaž tikslingai ir šiame valingo atsiminimo – mąstymo ir rekonstravimo – procese sukuriama prasminis turinys ir pasakojimas. Vis dėlto tokia prisiminimo ir atminimo skirtis yra gana sąlyginė.

Dėmesys skiriamas kultūrinei atminčiai, kurią formuoja kultūros terpė, institucijos, medijos ir kintantys sociokultūriniai kontekstai. Kultūrinė atmintis reflektuoja ir rekonstruoja praeitį, teikdama galimybę pajusti savo kultūrinę priklausomybę ir tapatybę. Kaip ir komunikacinė atmintis, tai yra kolektyvinės atminties forma, gyvuojanti apibrėžtuose socialiniuose rėmuose, kuriuose vyksta individualių prisiminimų

sąveika ir veikia bendri išsaugojimo bei užmaršties mechanizmai. Taip pat ji siejasi su istorine atmintimi – ilgalaike perspektyva, kurioje asmeniniai ir bendruomeniniai prisiminimai virsta pasakojimais, įprasminančiais asmenybes, įvykius, institucijas, kultūros reiškinius ar paveldo objektus. Nors ir susisiekdama su nacionaline atmintimi, kultūrinė atmintis nėra tokia monolitiška – jai būdingas heterogeniškumas ir polinkis į transnacionalumą (Assmann 2015, p. 335). Ir vis dėlto žvelgiant į sociokultūrinio gyvenimo tėkmę, atminties apibrėžimas būtų sąlyginis, nes visi procesai sąveikauja ir skleidžiasi bendruose paradigmų rėmuose.

Atmintis nėra tikslus praeities atkūrimas ar reprezentacija. Atsižvelgiant į poreikius, praeitis gali būti idealizuojama, pagražinama, perkuriama, pridengiama užmaršties šydu, taip pat kritiškai dekonstruojama, atskleidžiant ideologijos dogmas ar patirtos traumos šaltinius. Atminčiai būdingas nepaprastas išsradinumas, deformuojantis ir ignoruojantis tam tikrą faktų istoriją. Atmintis gali klastoti praeitį, kaip tai daro angažuota propaganda, įtikinėjimu grįsta ideologija ar suinteresuota kontrolė. Taip pat skleisti tiesą, net kai praeities interpretacija yra vaizduotę įtraukiantis kūrybinis aktas – kaip tik tada dažnai atveriami ne faktinė tiesa, o platesni tiesos horizontai ir gilesni egzistencijos matmenys. Tačiau svarbu pabrėžti, kad „atminties sukelti apmąstymai, naratyvai ir supratimas iš tiesų kyla ne iš pačios atminties“ (ten pat, p. 27), o iš subjekto ar visuomenės poreikių, pastangų (kritinės refleksijos, interpretuojančios vaizduotės) ir užduodamų klausimų.

Kita vertus, nematerialios atminties sritis glaudžiai susijusi su kintančiomis įprasminimo ir įkūnijimo formomis, taip pat ir su skirtingomis medijomis. Žvelgiant iš ilgesnės istorinės perspektyvos, galima teigti, kad sakytinę atminties perdavimo tradiciją keitė rašytinė, o rašytinę papildė ir nustelbė vaizdinė. Rašto kultūrai būdingas abstraktesnes vaizdinių ir minties formas keitė konkretesnė raiška, daugiau sutelkta į individualios ir kasdienės būties detales, kurioms išskleisti kuriamos įvairios siužetinės dingstys, realizuojamos kino filmuose. Apskritai kinas yra šių dienų *loci*, prisiminimą perkeliantis į reginių erdvę. Kinui būdingas specifinis vizualinio pasakojimo būdas, nukreiptas į siužetinę liniją, keičia *kaip* prisimenama. Vienas pavyzdžių – biografinė drama „Laiškai Sofijai“ (BBC dokumentinių filmų režisierius Robertas Mullanas, 2013), kuri kreipia pasakojimą į M. K. Čiurlionio gyvenimo ir kūrybos atsiminimą.

Atminties temai ieškodama atraktyvesnių formų, šio filmo fabula iliustruoja kompozitoriaus ir dailininko Čiurlionio gyvenimo dramą, siužetinėje linijoje išskleidžiant istorinį stereotipą apie neįvertintą ir „pamišusį“ menininką. Režisierius siekė išsklaidyti Čiurlioniui uždėtą šventojo aureolę ir parodyti, kad tai buvo „žmogus – iš kūno ir kraujo“, kad galbūt „moterys jį mylėjo, jis tikriausiai mylėjo moteris. Galbūt turėjo daug meilužių. Galbūt mėgo rūkyti ir išgerti. O gal ir ne“ (Zilnys 2013). Jam rūpėjo Čiurlionio istorijoje pateikti asmeninę patirtį bei intymias būsenas, kurios liko kultūrinio pasakojimo paraštėse. Ko gero, esama daug priežasčių, kodėl šiame filme vizualinis pasakojimas yra ganėtinais plokščias (galbūt dėl meistrystės ar finansavi-

mo problemų, galbūt dėl negilaus intelektualo kūrybos ir jos konteksto pažinimo). Vis dėlto tai atspindi ir bendresnius laiko dėsningumus.

Modernioje kultūroje vyravo enciklopedinis, abstrahuotas požiūris. Šią nuostatą atspindėjo kolektyvinės atminties archyvais virtę muziejai, įtvirtinę scholastinę logiką ir intelektualinę poziciją, kuri eliminavo jausmų, emocijų, kūnišką patirtį. XX a. rašto kultūroje (kurioje reproduktivios technologijos jau dėjo pagrindus vaizdo kultūrai) Čiurlionio kūrybai skirti albumai, knygos ir parodos ugdė kultūrinę atmintį, sutelktą į faktologiją ir dailininko kūrybos raidą – paveikslų ciklus, kompozicijas, simbolius, alegorijas. Tad kultūrinė atmintis daugiau siejosi su aktyvaus mąstymo reikalaujančiais vaizdiniais, objektyviu istoriniu, depersonalizuotu požiūriu.

Šių laikų vizualinė kultūra atvėrė galimybę laisvai interpretuoti asmeninę, juslinę, kūnišką patirtį, subjektyvias perspektyvas, tačiau lengvesnėse formose neretai eliminuojant veiklos ir kūrybos prasminį turinį. Kūniškas santykis, kasdienybės veiksmai, emocinis ryšys įgyja simbolinę reikšmę. Kine ir televizijoje žvilgsnis nukreipiamas nuo kūrybos į patį asmenį, herojaus gyvenimo istoriją ir ekscentriškai originalius pasakojimus, kurie neretai panašūs į anekdotus. Nukrypimas nuo normalumo labiau pritraukia žiūrovų dėmesį, todėl anekdotinis pasakojimas, siekiantis pateisinti žiūrėtojų lūkesčius, tampa norma. Šiame kontekste paminėtina ir nepriklausomybės šimtmečio proga sukurta Olego Šurajevio komedija „Gražinti nepriklausomybę“ (2018). Filmą perteikia įsivaizduojamą istoriją apie prezidento Antano Smetonos, kurį lydi kiti Nepriklausomybės akto signatarai – Jonas Basanavičius, Aleksandras Stulginskis ir Petras Klimas, sugrįžimą į dabartinę Lietuvą. Simptomiška, kad linkama ir kuriozinė istorija apvelkama nuotykių drabužiu ir patiršinama anekdotiniais atsitikimais, išryškinant iškilų veikėjų charakterių silpnų ir intriguojančią Basanavičiaus meilės istoriją.

Tokius populiarius vizualinės kultūros pasakojimus galima palikti akademiškas atminties tyrimų nuošalėje, tačiau jie išreiškia bendrą stilistinę kryptį ir gebėjimą atminčiai suteikti formą. Pasak Siegfriedo Kracauerio, kinas yra ne tik „socialinė forma, atskleidžianti visuomenės psichologinę ir psichinę būseną“, tačiau ir „socialinė estetika“ (Kracauer 2010, p. 21–22), kurianti tapatybės struktūras. Aptariami vizualinės kultūros procesai liudija, kad reginių gamyba tarytum pasiglemžia atmintį iš aukštosios kultūros formų, apgaubdama ją estetizmo ir „barokiškumo“ skraiste. Todėl galima justai, kad prodiusuojami filmai, panašiai kaip televizijos laidos, „įvynioja praeitį lyg prekę ir pateikia žiūrovui kaip grynai estetinio vartojimo objektą“ (Jameson 2002, p. 156).

Vis dėlto nepaisant atraktyvių kinematografinių interpretacijų, atminties kinas – dokumentinis ir vaidybinis – kaip vaizdų montažo medija yra svarbi praeities ir dabarties dialogų erdvė, kurioje subtili vaizdo kalba geba atverti egzistencinę plotmę. Kinas kaip istorijos atmintis suteikia žiūrovui galimybę ne tik įsivaizduoti ir išgyventi unikalius įvykius, tačiau ir apčiuopti istorijos prasmę, pasisemiant tikėjimo. Prisi-

minkime Jeano-Luco Godard'o žodžius: „Kinas, kaip ir krikščionybė, nesiorientuoja į istorinę tiesą. Jis perteikia pasakojimą, istoriją ir mums sako: Tikėkite.“² Kaip savita anamnezės forma kinas ne tik aktualizuoja praeitį, bet ir skverbiasi į įvykių prasnę ir kristalinėje vaizdo struktūroje atskleidžia tuos žmogaus patirties intensyvumus, kurie tampa savotišku žmonijos atpirkimo būdu. Tačiau tai nėra lengvai pasiekama – iliustratyvaus praeities vaizdavimo nepakanka, kad būtų išreikšta atminties gelmė. Apskritai atminčiai būdinga vertikali laiko ašis, kuri mažiau orientuota į įvykius, aprašomus istorijos, o daugiau – į reiškinų esmę, jų tęstinumą, ilgalaikiškumą. Štai kodėl atminties raiška reikalauja mažtančios formos, kuri išreiškia laiko palimpsestiškumą.

Televizija taip pat savaip įsitraukia į atsiminimų procesą, suteikdama istorijai ir atminčiai televizinės išraiškos formą. Lietuvos Nepriklausomybės šimtmečiui paminėti skirtas ciklas „Žmonės, kurie sukūrė Lietuvą“ (rež. Alvydas Šlepikas, Laura Paukštė, transliuotojas – LRT) primena apie iškilų istorinių asmenybių veiklą. Prasminga iniciatyva atspindi polinkį suasmenintai pasakojant atskleisti istoriją – kaip ir BBC dokumentikos žanre plėtojant dvilypį pasakojimą, kai įvykiai nušviečiami ne tik kalbinant pašnekovus ir pristatant istorinę medžiagą, tačiau ir inscenizuojant kai kurias praeities scenas. Taip istorinė praeitis ne tiek priartinama ir apmąstoma dabarties požiūriu, kiek virtualizuojama – kuriamą iliuziją, suvaidintas scenas pateikiant kaip istorinę tikrovę. Tačiau šiuo atveju, žinoma, svarbesnė yra pati priminimo pastanga, į visuomenės regos lauką grąžinanti žymias kultūros asmenybes (kurioms ekranuose vis dėlto tenka konkuruoti su „charizmatiškais“ dabarties veikėjais), aktualizuojant istorinę atmintį vaizdo kaip komunikacijos, produkto ir prekės amžiuje.

Kultūrinės atminties aspektu dokumentinių apybraižų ciklas „Legendos“ (LRT Kultūros kanalas, dabar LRT Plius), prisimenantis iškiliausius Lietuvos kūrėjus, labiau priartėja prie netolimos praeities ir bendrosios patirties, pateikiant liudijančius pokalbius. Gyvi liudijimai – stipriausia jungtis tarp praeities ir dabarties. Todėl liudijantys prisiminimai grindžia šiuolaikinę atminties kultūrą, kuri tarsi biografija susieja asmeninius išgyvenimus, pasakojimus, patyrimus, taip telkdama moralinę bendruomenę. Papildyta archyvinėmis vaizdo ir filmų ištraukomis ši laida vis dėlto atskleidžia ir tai, kad kultūrinę atmintį formuoja ne tiek prisiminimai, kiek pati kūryba, kūrybinė sąmonė ir kultūrinė veikla, suteikianti pagrindą prisiminimams ir interpretacijoms. Tai liudija ir Godard'o filmai, kurių nė vienas nebuvo skirtas istorinei ar atminties temai, o visų pirma siekė atspindėti savo meto aktualijas ir jausenas. Ir kaip tik todėl jo kūryba tapo kino atmintimi ir kultūros atmintimi, apmąstyta meniniame projekte „Kino istorija(os)“ (1988–1989), kuriame istorinė tikrovė susipina su kino pasakojimu.

Viešpataujanti vizualinė kultūra ir elektroninės medijos ne tik keičia atminties veikmę – įamžinimo ir priminimo būdus ir ne tik atveria begalines, geografinių ribų

² Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988–1998, pirma videoprojekto dalis. Gaumont, 266 min.

nepaisančias vizualybės erdves, bet ir keičia žiūrovo, stebėtojo poreikius bei polinkius. Kiekviena medija siūlo savitas atminties formas. Informacinės technologijos ir socialiniai tinklai suteikia neribotas individualių prisiminimų registravimo ir archyvavimo galimybes. Todėl eklektiškoje ir aistoriškoje aplinkoje vyksta atminties fragmentavimo ir atomizacijos procesas, kuris paklūsta naujai socialinei inžinerijai. Toje fraktalinėje kultūroje lietuviškoji patirtis atliepia platesnius tinklinio pasaulinio kontekstus, kuriuose pinasi bendros suvokimo perspektyvos, o lokalūs kontekstai įsiterpia į globalius.

Kaip toliau informaciniame amžiuje klostysis atminties kultūra, kai vaizdai nebėra mimetinė tikrovės reprezentacija, galima tik numanyti. Kompiuterinė animacija, skaitmeninė holografija, virtuali aplinka, multispektriniai ir 3D vaizdai bei kitos technologinės galimybės – jau nebėra tolimesnė ateitis, o dabartis, kurioje regėjimas – ne realus žmogaus aplinkos stebėjimas, o žiūrėjimas į susimuliuotą realybę. Skaitmeniniai vaizdai neturi jokio referento tikrovėje, o yra apibrėžti milijonais bitų, kurie saugojami kompiuterinėje atmintyje. „Besivystančios vaizdo kūrimo technologijos po truputį įtvirtina pretenduojančius dominuoti vizualizavimo modelius, kurie daro įtaką socialiniams procesams ir institucijų veiklai. Ir, žinoma, yra glaudžiai susiję su globalia informacine industrija“ (Crary 1990, p. 2). Mums įprasti žiūrėjimo būdai vis daugiau egzistuoja su naujais, o autentiška patirtis vis daugiau pinasi su remediujama atmintimi.

Vaizdai ir prisiminimai persikelia į kibernetinę ir elektromagnetinę plotmę ir cirkuliuoja globaliuose tinkluose, o žmogaus kūnas ir patyrimas tampa priklausomas nuo naujų techninių bei socialinių aparatų, galimų sąsajų ir informacinių tinklų. Vyksta radikali transformacija, kurios skatina klausti: kaip atminties suvokimas ir raiška kinta hipervizualioje kultūroje? Kaip atminties ir vizualumo veikmė sąveikauja? Kaip keičiasi galios šaltiniai ir socialinės praktikos, kurios daro įtaką kultūros gyvenimo ir atminties procesams?

Taip pat svarbu priminti, kad užmarštis yra išvirkščioji atminties pusė. Atminties ir užmaršties inversijos sukuria konfliktines situacijas. Tačiau užmarštis yra būtina gyvenimo sąlyga, kaip tai pabrėžė Friedrichas Nietzsche, nurodydamas atmintimi manipuliuojančių jėgų (tiek progresyvaus liberalizmo, tiek konservatyvaus nacionalizmo) grėsmes, kurios tampa vis akivaizdesnės (Nietzsche 1995, p. 89).

Praeitis neišvengiamai grimzta į užmarštį, tačiau kai kas sąmoningai gali būti ištraukiama ar ištrinama iš kolektyvinės atminties. Apie tai liudija sovietinis laikotarpis, kai buvo trinami vieni sluoksniai ir užliejami kiti. Atkūrus Nepriklausomybę prireikė didelių tautos pastangų susigrąžinti okupacijos dešimtmečiais užgniaužtą atmintį, sąmoningai trinant režimo primetus pasakojimus ir vaizdinius. Tačiau šis išsivalymo ir užmiršimo procesas – sudėtingas, nes nusikratyti tuo, ką sistema buvo įtvirtinusi socialinėje erdvėje, nėra paprasta. Sugriovus paminklus ir ištrynus sovietinės mnemonikos ženklus, kolektyvinėje sąmonėje įskiepyti vaizdiniai išliko latentiskai gyvuoti ir vienokiais ar kitokiais būdais veikti, sąveikaudami su naujomis vizualumo formomis.

Tebegyvuoja inertiškai ir tam tikros sąmonės būsenos, socialiniai santykiai bei visuomenėje susidarę elgsenos modeliai ar stereotipai.

Viena yra tai, ką regime medijų reprezentacijose, kurios konstruoja antrinę tikrovę, o kita yra kasdienė plotmė, kuri egzistuoja paraleliai su medijuotais ir komercializuotais vaizdais, išsaugodama tikrovės formų ir tradicijų tęstinumą. Tai puikiai atskleidžia Gintaro Makarevičiaus dokumentiniai filmai („Giminės“, 2000, „Duobė, 2002, „Žiemos paralelės“, 2007 ir kiti), sutelkti į kasdienybės stebėjimą ir tyrimą. Trumpametražiuose filmuose regime mus supančio pasaulio, kuris paprastai nepatenka į kameros objektyvą, konkretumą. Filme „Giminės“ videokamera ne tik išryškina šiuolaikinės vizualinės kultūros dirbtinumą (šia prasme ir serialo „Giminės“, 1993 m. pradėto rodyti per LRT, pseudotikroviškumą), bet ir dekonstruoja mūsų žvilgsnį, kuriam realumas atrodo nerealus, keistas, kitoniškas, keliantis netikėtumą ir nuostabą. Menininko užfiksuotose giminių susitikimo scenose išryškėja kasdienės aplinkos, bendravimo manierų, pokalbių fragmentai, kurie metonimiškai išreiškia bendro, tęstinio laiko kontekstą ir aplinkybių būtį. Taip pat atspindi radikalių poslinkių suvokimą ir tolstančią patirtį, tarsi parodant, kas buvome, esame ir kas nėra kaip nors reprezentuojama ar fiksuojama šabloniškoje ar idealizuotoje reginių sistemoje. Kitaip sakant, regime tai, ko nemato vizualinės kultūros vartotojai arba „Televizijos žiūrėtojai“, kuriuos menininkas įkūnijo viename savo paveikslų cikle (2007–2008). Šis komplikuotas tikrovės ir reprezentacijos santykis atsispindi ir atminties plotmėje – vaizdo ir atminties ryšys taip pat sudėtingas, tikrovę supinantis su iliuzija. Atmintis (kaip ir vaizdas) kultūroje yra konstruojama ir konceptualiai aktualizuojama, todėl autentiška išgyventa atmintis arba lieka anapus sukurtų reprezentacijų, anapus vaizdinių sistemų, arba reikalauja subtilių bei mąstančių išraiškos formų.

Susidvejinęs reprezentacijų ir tikrovės paveikslas taip pat atskleidžiamas Makarevičiaus filme „Sibiro testamentas“ (2008). Vaizdo ir tikrovės konfliktą išryškina dvilypė vaizdinė ir naratyvinė forma, kai filmo juostoje pateikiama sovietinės šeimos kasdienio gyvenimo tėkmė ir pasiruošimas Naujųjų metų šventei kontrastuoja su užkadriniu pasakojimu apie pokario tremtį ir gyvenimą Sibiro toliuose. Kaip tik tas dvilypumas, įtampa tarp reprezentacijos ir daugialypės tikrovės palieka atvirą refleksijų lauką apie reprezentacijos ir atminties problemišumą.

Sutelkdami dėmesį į atminties ir vaizdo sąveikas regime, kad kultūros istorijoje vaizdai ir vaizdiniai visada buvo glaudžiai susiję su prisiminimu, priminimu, liudijimu. Kultūrinė atmintis remiasi į vaizduotę kaip vaizdinius ir vaizdą kaip regimą plotmę. Vaizdas gali būti ir atminties refleksija, ir atminties reprezentacija. Nevalingai iškilusiam iš subjektyvybės gelmių prisiminimui reprezentacija suteikia konkretų pavidalą, kuris saugo atmintį ir efektyviai skleidžia ją kaip kultūros produktą, atspindintį ir formuojantį visuomenės psichologines būsenas. Būtent kintančios priemonės, būdai, formos, industrijos grindžia *ars memoriae*. Tačiau kiekviena priemonė kelia

ir savus reikalavimus atminčiai, kuri kisdama keičia ir giliają subjektyvybės terpę, ir bendruomenės tapatybę.

Aptarus atminties raiškos įvairovę ir vizualinę kaitą, taip pat dera kelti klausimą apie XX a. pabaigoje stebimo *atminties posūkio* reikšmę. Šis posūkis atvėrė atminties erdvę, kuri skleidžiasi globaliame tinkle. Tad stebint paseizmo raišką vizualinėje kultūroje, svarbu klausti, ar ši tendencija iš tiesų skatina gilesnę savirefleksiją, savi-voką ir atsako į aktualius dabarties klausimus? Ar galbūt tas klaidžiojimas atminties labirintuose tik atitraukia nuo dabarties, dėl intensyvėjančio gyvenimo jau tarsi iš-nykstančios iš laiko skalės, kurioje grumiasi praeitis ir ateitis, nukreipta į futuristines informacinių technologijų perspektyvas? Kas būdinga atminties kultūrai ir įvairialy-piam jos tyrimų laukui? Kokie pozityvūs ir neraminantys ženklai, kylantys iš globa-laus kapitalizmo, pasireiškia šiuose prisiminimų šuoruose?

Vaizdų veikmė

Žmogaus prigimčiai būdinga vaizdiniais paversti visa, kas įvyko praeityje. Hansas Beltingas pagrįstai teigia: „Mes kaupiame vaizdus atmintyje ir juos aktyvuojame įvai-riomis reminiscencijomis“ (Belting 2004, p. 91). Praeities vietos ir įvykiai išlieka kū-niškoje atmintyje vaizdinių pavidalu. Beje, antikos filosofai atmintį suvokė kaip vietą vaizdine prasme, po kurią galima pasivaikščioti. „Patirties ryšį su prisiminimu atitinka pasaulio ryšys su vaizdu. Taip vaizdai kaskart dalyvauja pasaulio percepcijoje, o sen-sorinės impresijos greitai persidengia prisiminimų vaizdiniais, kurių pagrindu mes jas sąmoningai ar nesąmoningai vertiname. Paveikslai ir fotografijos, kaip objektai, doku-mentai ar piktogramos, taip pat perkeliama į vizualinę atmintį“ (ten pat, p. 91). Vadi-nasi, prisiminimai, kaip buvimas už materialios tikrovės ribų, susieja ir gyvenimiškąją patirtį, ir pažįstamus vaizdus. Būtent žvilgsnis transformuoja išorinio pasaulio patirtį ir regėtus vaizdus į endogeninius vaizdinius, kurie sudaro prisiminimų substanciją.

Kolektyvinė kultūros atmintis veikia panašiu principu: joje kaupiami vaizdiniai ir vaizdai saugomi atminties institucijose, o jų gyvybingumą lemia kolektyvinė vaizduotė, kuri prisiminimais tuos vaizdinius prikelia ir transformuoja. Tačiau kas nutinka, kai tų vaizdų sukaupiama pernelyg daug, kai jie perpildo vaizduotę ir ją paralyžiuoja arba kai prisiminimai susipina su fikcijomis, o atmintis klaidžioja heterotopinėse erdvėse? Šie ir kiti klausimai iškyla šiuolaikinėje vizualinėje kultūroje, kurioje vyksta keisčiausios inversijos ir išnyksta aiškios ribos tarp realybės percepcijos ir tarp regi-nių, tarp istorijos ir fikcijos.

Vizualinė atminties plotmė iš tikrųjų apima platų kultūrinį lauką. Viena vertus, raš-to kultūra didžiąja dalimi yra vaizdinių kultūra. Kita vertus, architektūra ir vizualieji menai (skulptūra, tapyba, fotografija ir kiti) rašto kultūroje taip pat buvo svarbi kultū-rinės atminties sritis, sudaranti nacionalinį kultūros paveldą ir formuojanti kultūrinę

tapatybę. Platesniu požiūriu, Lietuvos architektūros, dailės ar fotografijos istoriją galima (per)rašyti kaip kultūrinės atminties istoriją, kurioje ieškant savitų raiškos formų, daugelis dalykų buvo perimta iš Vakarų Europos, veikiant lenkų ir rusų kultūrinėms įtakoms. Tokiu būdu meno istorijos ribose galima kalbėti apie įvairių epochų vizualinę kultūrą ir skirtingą jos sąveiką su atmintimi. Tačiau derėtų atkreipti dėmesį į tai, kad atminties tyrinėjimų kontekste nėra labai svarbu pateikti naujų faktų apie atvaizdų istoriją tam tikros meno srities kontekste, o svarbiau išryškinti tai, kaip jų reikšmės pasiekia ir veikia dabartį, kaip tęsiamos, aktualizuojamos, keičiamos. Kaip praeities ir dabarties vaizdai, kuriuose sutelkti prisiminimai, kišasi į gyvenimą, jame reiškiasi, aktyvuojasi.

Modernioji kultūra naujai atsigręžo į vaizdą kaip paveikią estetikos priemonę, kuri įsivyravo visose kultūros, socialinės erdvės, ekonomikos ir politikos plotmėse. Įvyko vadinamasis *vaizdinis posūkis*³. Kultūroje suklestėjo vaizdai ir vizualumas, suformavęs „reginio visuomenę“ (Guy Debord'as). Ir šioje vaizdo ekspansijoje svarbi ne vien tik meno kūrinių raiška, bet ir platesnis vizualinių paskatų laukas, kuriame reiškiasi atmintis. Jamesonas taikliai pastebėjo, kad XX a. antrojoje pusėje regimumas paverčiamas visai nauja kalba, suteikiančia didelių galių kinui ir ypač žiniasklaidos technologijoms, stiprinančioms matymo ir suvokimo ryšį (Jameson 2002, p. 132).

Vizualinė kultūra yra ir reginių, ir regėjimo kultūra, kurioje žvilgsnis atveria dinamiškų sąveikų su pasauliu ir kitais individualiais sritį. Taip pat regėjimas tampa poveikio ir pavergimo veiksmu, nes į reginį panirusiam individui galima daryti didesnę poveikį. Tai reiškia, kad vizualinė kultūra gali sukurti prielaidas naujoms kolonizacijos ir savikolonizacijos situacijoms, todėl itin svarbu analizuoti tai, ką regime, į ką žiūrime ir kaip tai veikia mūsų savivoką. Ir, žinoma, būtina ugdyti vizualinį „raštingumą“.

Vis dėlto dera pastebėti, kad šis vizualumo proveržis, susijęs su socialinės galios ir kontrolės mechanizmais, nėra visiškai naujas dalykas nei Vakarų kultūros istorijoje, nei Lietuvoje. Viena istorinė paralelė gali padėti geriau suprasti tam tikrų struktūrų tęstinumą ar atsinaujinimą. Sąmoningumo istorijos perspektyvoje Vytautas Kavolis yra pastebėjęs, kad baroko kultūrai būdinga teatrinė kultūros forma, kuri kai kuriais aspektais artima šiuolaikinei vizualinės kultūros formai. XVII–XVIII a. pr. „organizuoto teatro centras paprastiems žmonėms – bažnyčia, o bajorams – dar ir rūmų teatras. <...> Ir gyvieji, ir mirusieji, ir subjektyvioji, ir išorinė erdvė dalyvauja paties Dievo dirguojamame teatre“ (Kavolis 2001, p. 448), panašiai kaip šiais laikais – globalaus kapitalizmo režisuojamame spektaklyje, kuriame reginių kultūra, sporto klubai, masinės šventės ir socialiniai tinklai pakeičia religines procesijas. Ta teatrinė struktūra, pasak Kavolio, skverbėsi į vidinį žmogaus gyvenimą, paversdama jį aktoriumi, kurio veiksmams reikalingi žiūrovai. Kaip pavyzdį kultūros istorikas pateikia demonų išvaymo,

³ Apie „ikoninį“ ir „vaizdinį“ posūkį žr. Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell, Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters, *Culture, Theory, and Critique*, Vol. 50, Nr. 2–3, 2009, p. 103–121. Taip pat Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

raganų teismų, išpažinties scenas, kuriose individo kūnas – scena, o viskas, ką žmogus veikia, vyksta tartum panoptikume. Kaip ir šiuolaikinėje kultūroje bei socialiniuose tinkluose, kur viskas įtraukiama į matančių akių lauką. Tik dabar ne religija, o vizualinė aplinka (jai būtingi matomumo registrai) ir technologija kontroliuoja žmogaus kūną. Tokioje stebėtojiško vertinimo perspektyvoje lyginamose epochose ypatingą reikšmę įgyja matomumas, įvaizdis, kūno kalba, patiriami jutimai ir emocijos.

Kavolis pažymi, kad baroko laikotarpyje „teatras“ reikalavo asmeninio, kūniško, emocinio santykio, nesibaiminant dėl tautinės individualybės ir savosios tradicijos praradimo. Tik XVIII a. antrojoje pusėje Apšvietos idėjų kontekste Lietuvoje buvo grįžtama iš civilizacijos į gamtą, sustiprėjo dėmesys nacionaliniams skirtumams, tautinei individualybei, tautinei kalbai, žemdirbiškai kultūrai. Racionalėjančioje modernioje kultūroje formavosi lietuviškai kalbančių dvasios struktūros, nauji sąmoningumo elementai, išskėlę atminties kultūros formas, susijusias su literatūros klestėjimu, žadinusiu tautinį ir kultūrinį atgimimą (Kavolis 2001, p. 467).

Tęsiant Kavolio svarstymus, galima sakyti, kad šiuolaikinė vizualinė kultūra, kaip ir barokinė kultūra, o vėliau socialistinis realizmas, yra „organizuotai užverstas sluoksniš“ (ten pat, p. 470). „Metafiziniame teatre lietuviai vargu ar kuo esmingai išsiskyrė iš kitų katalikiškos Europos kraštų“ – apibendrina sąmoningumo tyrinėtojas ir priduria, kad antimodernistams metafizinis teatras arčiau širdies (ten pat, p. 473).

Šiuolaikinės vizualinės kultūros kontūrai išryškėjo XX a. 7–8 dešimtmetyje – kai vaizdai darė vis didesnę poveikį visuomenės gyvenimui ir tapo vyraujančiu informacijos šaltiniu. Galima sakyti, kad ji yra artima „metafizinio teatro“ scenai. Visuotinio regimumo epochoje įsitvirtina nauji santykiai su erdve ir laiku, susiformuoja naujos kultūrinio vartojimo patirtys, kurios keičia sąmoningumo ir atminties trajektorijas. Vizualinė kultūra suteikia atminčiai estetizuojantį įspūdį, sutelktą į emociją ir empatiją. Jai būdingos vaizdo kūrimo ir reprodukovimo technikos atmintį aktyvina, suteikia didelio veiklumo. Taigi atmintis, pasitelkdama vizualizavimo priemones, ima reikštis įvairiose srityse, pasižymi tam tikru vitališkumu ir intensyvumu.

Plačiau suprantama vizualinė kultūra glaudžiai susijusi su politika, socialiniais konstruktais, tapatybės struktūromis: „vaizdai formuoja percepciją ir tapatybę, atspindi ir projektuoja kolektyvinę tapatybę“ (Elkins 2009, p. 470). Vaizdais sukuriamos ne tik socialinės ir kultūrinės metaforos, bet ir tikrovės efektai, veikiantys bendrąsias percepcijas ir žinojimo paradigmas arba epistemas. Todėl siekiant giliau suvokti atminties kultūrą, pravartu plačiau tyrinėti vizualinę sritį, kuri ne tik sukuria bendrąjį kultūrinį foną, bet ir suteikia atminčiai pavidalus, kurie veikia regą, užpildo gyvenimą atsiminimais (painiojamais su autentiškais prisiminimais), kuria bendras psichologines būsenas.

Šiuolaikinė vizualinė kultūra yra kompleksinė – tai nėra tik pramogų industrijos sritis. Ji apima visą sociokultūrinį gyvenimą, taip pat politinių galių ir valdžios patologijų spektrą. Susan Sontag apie Abu Ghraibo kalėjimo fotografijas, kuriose užfiksuoti

amerikiečių karių vykdyti nežmoniški kalinių kankinimai Irake, rašė, jog tie vaizdai atskleidžia beprotišką šių laikų brutalumą, kuri išreiškia vizualinė praktika (Sontag 2004). Taip pat atveria kompleksinius lyderių, politikos ir valdžios nusikaltimus. Tos nuotraukos pakeitė supratimą apie įvykius Irake ir paveikė visuomeninius atsiminimus, kurie nustelbė 6 metrų Saddamo Husseino statulos, stovėjusios Bagdado centre, nuvertimo vaizdus, po pasaulio ekranus pasklidusius 2003 m. balandį, kai amerikiečių armija įžengė į Irako sostinę. Politiniai vaizdai, atskleidžiantys slaptą politikos veidą, ir vaizdai politikoje, susiję su reputacija ir įvaizdžiu, yra vienas aktualių šiuolaikinės vizualinės kultūros tyrimo laukų.

Taip pat svarbu priminti, kad XX a. pabaigoje didelės bendrovės (tokios, kaip „Nike“ ar „Microsoft“) pradėjo prekiauti ne daiktais, bet ženklais, įvaizdžiais, (at)vaizdais. „Įmonių prekės ženklai yra tarpusavyje glaudžiai susiję su atvaizdais, kurie apima asmenybių gyvenimą, savimone, gyvenimo būdą, kultūrinę prasmę ir patirtį. Tai nepadedą tiksliau apibrėžti *vaizdo* sąvokos net šiame įmonių veiklos kontekste, tačiau leidžia pastebėti, kad reklaminiai atvaizdai ar prekės ženklai yra tokie patys kaip ir politiniai įvaizdžiai“ (Simons 2009, p. 80), t. y. susiję su reputacija ir pasitikėjimu. Išplatintos Abu Ghraibo kalėjimo nuotraukos JAV administraciją neramino ir dėl žalos Jungtinių Amerikos Valstijų įvaizdžiui, ir dėl mažėjančios šalies prekės ženklo vertės. Šiuos vizualinius žaidimus perėmė ir kitos valstybės, manipuliuojančios vaizdais ir įvaizdžiais, kai kada juos paversdamos ginklu, kuris irgi nusitaikęs į visuomenės savimone ir atmintį, kurią suponuoja reprezentaciniai registrai.

Šiame kontekste galima tik paminėti aktualų, tačiau kiek paprastesnį atvejį iš Lietuvos politinio gyvenimo, kurį nagrinėja Vyriausioji rinkimų komisija, svarstydamą televizijoje rodyto serialo „Naisių vasara“ (2009–2016 m. TV3 ir LRT eteryje) atitikimą politinės reklamos apibrėžimui. Serialas, kuriam Ramūnas Karbauskis parašė scenarijų, sukūrė Lietuvos valstiečių ir žaliųjų sąjungos lyderio įvaizdį, pasiūlė žiūrovams vaizdinę patirtį, kuri išlikusi atmintyje galėjo motyvuoti rinkėjus ir paveikti realią tikrovę. Dėl šio atvejo išiplieskę ginčai viešojoje erdvėje vis dėlto liudija, kad politinį vaizdą ir jo pragmatinį veikimą vizualinėje-politinėje kultūroje dar sudėtinga apibrėžti. Tačiau akivaizdu, kad vizualumas giliai įsismelkęs į socialinį gyvenimą ir įvairiais būdais jį kuria.

Vaizdų aktyvumas yra glaudžiai susijęs su naujomis medijomis ir intensyvia vizualine komunikacija, kuri suponuoja naujas žiūrėjimo praktikas, darančias įtaką mūsų gyvenimui. Ir kaip taikliai pažymi Jamesonas, tas *vizualumas* turi ne tik vartojimo kultūrai, bet ir pornografijai būdingų bruožų, nes vaizdai „skatina spoksoti į pasaulį tarsi tai būtų nuogas kūnas“ (Jameson 1992, p. 3). Nepaisant to, kad į tokią vizualumo raišką dažnai žvelgiama nekritiškai, ji keičia semantinę ir emocinę plotmę, įtvirtina naujus kultūrinius kodus ir informacinę retoriką.

Besiformuojanti globali medijuotų vaizdų kultūra kuria bendras dalyvavimo visuomeniniame gyvenime praktikas. Kintantis vizualinių fenomenų kompleksas nuolat

transformuoja žmogiškąją subjektyvumą ir kolektyvines tapatybes. Pati vizualinė kultūra yra daugiasluoksnė, apimanti įvairius neregimus (etinius, emocinius) ir regimus (estetinius, matomumo, įvaizdžio) aspektus. Ji keičia ne tik socialinio gyvenimo, bet ir vizualinio meno pavidalus, diskursyvinėmis gijomis siejant meno, mokslo, dizaino, architektūros reprezentacijas į dinamišką vaizdų kartografiją. Meno ir medijų, meno ir technologijų centrai⁴ telkia menininkus ir teoretikus bendriems elektroninių medijų bei vaizdo tyrimams, kurie analizuoja hibridines vaizdų rūšis. Sparti kompiuterinių ir genetinių technologijų raida atveria vaizdams naujas kiber ir bioerdves. Tad ir žmonija, ir jos kuriami vaizdai yra veikiami „ir utopinių biokibernetinių fantazijų, ir distopinės biopolitikos realijų“ (Mitchell 2005, p. 395).

Šie pokyčiai daro poveikį vaizdo ir atminties santykiams, mediacijos priemonėms ir procesams ir mnemonikos būdams. Tačiau atminties tyrimuose ir įamžinimo praktikoje išskirtinis dėmesys vis dar telkiamas į skulptūras ir paminklus kaip esminius atmintį įkūnijančius objektus, demonstruojančius galią veikti kolektyvinę tapatybę. Nors akivaizdu, kad pastaruoju metu iškilūs paminklai ir skulptūros aktyviau socialiniame gyvenime pradeda „veikti“ tik tada, kai atsiduria žiniasklaidos dėmesio centre. Tai iliustruoja ir ilgai trukusios batalijos dėl Lukiškių aikštės Vilniuje rekonstrukcijos, Vyčio paminklo, Žaliojo tilto skulptūrų, sukėlusių daug žiniasklaidos ir visuomenės dėmesio, tačiau taip ir nevirtusios prasmingu dialogu apie atminties kultūrą.

Atminties įprasminimo procesai skatina vienu monumentų griovimą, kitų statymą ir ginčus apie jų reikšmę. Vis dėlto šiuolaikinė vizualinė kultūra liudija, kad pats paminklas ar skulptūra tarytum prarado galias veikti tikrovėje ir aktualizuoti socialinėje erdvėje (skulptūros forma nepasižymi jai anksčiau būdinga *energeia*). Viešojoje erdvėje esančių skulptūrų poveikis suaktyvėja tik medijų ekranuose – tada ji iš tikrųjų pradeda „veikti“ socialiniame gyvenime kaip „gyvas organizmas“.

Meno istorikas Horstas Bredekampas, tyrinėjęs vaizdų veiklumą (*Bildakt*), teigia, kad visais laikais vaizdai ne tiek siekė atkartoti tikrovę, kaip ją kurti, todėl vienaip ar kitaip aktyviai „veikė“ įvairiuose visuomeniniuose kontekstuose (religiniuose, kultūriniuose, ekonominiuose, politiniuose). Tas veiklumo pobūdis, epochoms keičiantis, kito. Šiandieninės komunikacinės technologijos ir pramoginė medijų terpė – išmanieji telefonai, internetiniai portalai, svetainės ir socialiniai tinklai – leidžia vaizdams greitai skrieti aplink pasaulį ir jiems „gyventi“ taip, kaip jie veikia pramogų industrijoje, prisodrintoje sinematinių efektų.

Bredekampas taip pat atkreipia dėmesį į pastaruoju metu suaktyvėjusius ikonoklazmo judėjimus, kurie, siekdami naikinti vienus atvaizdus, įkvepia „gyvybės“ kitiems. Kitaip sakant, „ikonoklastinė agresija patvirtina tai, ką atmeta“ (Bredekamp 2015, p. 193). Todėl vaizdų griovėjai, kurie nedaro skirties tarp atvaizdo ir gyvenimo (taip pat atminties), paradoksaliai tampa vaizdų garbintojais – ikonodulais. Tai at-

⁴ Pvz., Ars Electronica Linco mieste, Austrijoje, Meno ir medijų technologijų centras Karlsrūhėje, Vokietijoje.

spindi ne tik istoriniai⁵, bet ir šiuolaikiniai ikonoklazmo proveržiai (teroristų veiksmai, intensyvėję nuo 2001 m. rugsėjo 11-osios). Ikonoklastai, siekdami savų tikslų, pasinaudoja šiuolaikinės vizualinės kultūros ir medijų kodais, ir vedami fetišistinės lo-



Deimantas Narkevičius, kadras iš filmo 20.07.2015, 2016

gikos skatina griauti vienus simbolius, įtvirtindami naujus.

Šių teorinių samprotavimų kontekste, įdomu pažvelgti į lietuviškąjį kontekstą, t. y. sorealistinių skulptūrų, stovėjusių Vilniaus centre nuo 1952 metų, nukėlimo nuo Žaliojo tilto atvejį. Taigi skulptūros, išlikusios kaip totalitarinės kultūros ženklai, tačiau netekę ideologinių galių kaip nors paveikti dabarties socialinę aplinką, kai kurių politikų ir paveldo administratorių, stojusių į ikonoklastų gretas, buvo pripildytos ideologinio turinio ir paverstos blogio „demonais“. Būtent toks totemistinis supratimas skatino skulptūras išskeldinti, nemėginant išplėtoti prasmingesnių visuomenių diskusijų apie sovietinio laikotarpio atmintį, kurios neįmanoma ištrinti, taip pat apie to laikotarpio kūrybą ir interpretavimo galimybes.

Šią paradoksalią situaciją organiškai atskleidžia Deimanto Narkevičiaus videofilmas „20.07.2015“ (2016), kuriame užfiksuotas Žaliojo tilto skulptūrų nukėlimo vaizdas. Simptomiška, kad nufilmuotose scenose dažnai pasirodo operatorius (Audrius Kemežys), atliekantis vaizdo kalibravimui reikalingus judesius, kurie tarytum nurodo į medijų režimą, kuris skulptūroms įkvėpė gyvybės ir vėl suteikė galimybę „veikti“ tikrovėje. Tačiau pačioje filmo projekcijoje 3D formate (rodytoje 2017 m. Nacionalinėje dailės galerijoje surengtoje parodoje „Dėmės ir įbrėžimai“), žiūrovui buvo suteikta galimybė įdėmiai išžiūrėti į tas skulptūras. Specialūs akiniai priartino skulptūrinį objektą, leido iš arti apžiūrėti jo detales, faktūrą, dėmes, įbrėžimus ir įsitikinti, kad tai tik forma, medžiaga, kurios veikmė priklauso nuo mūsų pačių savivokos, santykio, žvilgsnio. Filmuota medžiaga liudija, kad pats skulptūrų pašalinimo veiksmas įvyko ramioje kasdienėje aplinkoje. Skulptūriniai objektai, netekę ideologizuoto konteksto ir dabarties fantazmatinių projekcijų, filme vėl tapo meno kūriniumi ir dokumentu, kuris savaip integruoja atmintį į 3D vaizdą – virtualią realybę, suteikiančią atminčiai ne

⁵ Ikonoklastinis judėjimas Bizantijos imperijoje, XVI a. protestantiškasis ikonoklazmas, XX a. septintojo dešimtmečio vandalizmo proveržiai Europoje.

tik naują estetinę kokybę, bet ir sutelkia į ją dinamiškesnę žvilgsnį (refleksyvų, tačiau taip pat klaidžiojantį virtualybėje tarp iliuzijų, tikrovės ir prisiminimų).

Sovietinio laikotarpio palikimas – probleminė atmintis, kuri vis dėlto yra kultūros istorijos ir patirties dalis. Nacionalinę dailės galeriją, įsikūrusią buvusio Revoliucijos muziejaus pastate, taip pat būtų galima nugriauti, vadovaujantis skulptūrų griovėjų požiūriu, tačiau tokios asociacijos nekyla tikriausiai todėl, kad pastatas neturi antropomorfinio pavidalo. Kaip žinome, ikonoklazmas visada kovoja su stabais, inicijuodamas naujus, kaip tai rodo kitas D. Narkevičiaus filmas „Kartą XX amžiuje“ (2004), kuriame iš archyvinės medžiagos sumontuotas ne Lenino paminklo nukėlimas, o plojimais lydymas pastatymas Vilniaus Lukiškių aikštėje. Šis filmas liudija apie tai, kad naujosios medijos perkoduoja atmintį, formuodamos naujus dengiamuosius (ekraninius) sluoksnius. Kita vertus, kūrinys iliustruoja ir tai, kad fizinis atvaizdo pašalinimas nereiškia, kad bus ištrintas gyvoje atmintyje įsitvirtinęs vaizdinys, kuris išlieka gyvybingas visuomeninėje sąmonėje, o tuo pačiu toliau veikia ir jo suformuoti žmogiškojo pasaulio registrai.

Griaunamų Lenino ir kitų komunizmo ideologų skulptūrų vaizdai XX a. pabaigoje pasklido po pasaulio žiniasklaidą, ženklindami naują erą vizualinėje kultūroje, kuri pasižymi savais dėsniais, naujomis reprezentacijos ir atminties formomis. Kaip žinome, visi išsilaisvinimai iš totalitarizmo sistemų prasideda atvaizdų, kurie traktuojami kaip nusikaltėliai, naikinimu. Ko gero, nepaliojama paminklų ir skulptūrų reviziją bei griovimą taip pat skatina suaktyvėjusi atminties veikmė, reikalaujanti naujų paminklų ir alternatyvių vaizdų. „Žmonija formuoja savo kolektyvinę, istorinę tapatybę, kurdamą apie save antrinę tikrovę, sudarytą iš vaizdų, kurie atspindėdami kūrėjų sąmoningai numatytas vertybes skleidžia naujas reikšmių formas, atsirandančias kolektyvinėje ir politinėje sąmonėje. Tie pridėtinės vertės objektai, kurie pervertinami ir nuvertinami, atsiduria fundamentalių socialinių konfliktų židinyje. Tai tarsi fantazminiai, nematerialūs subjektai, kurie kai tik įsikūnija pasaulyje, įgyja galių veikti, aurą ir ‚savitą mąstyseną‘, kuri yra kolektyvinių troškimų projekcija“, – rašo vaizdų analitikas W. J. T. Mitchellas, svarstydamas apie tai, ko skulptūros geidžia (Mitchell 2005, p. 395).

Skulptūrų ir atminties santykių aiškinimuose neretai akcentuojamas vien tik atminties, prisiminimo, įamžinimo polius, mažiau kreipiant dėmesį į pačios skulptūros sampratą ir tolimos ar artimos kolektyvinės atminties išreiškimo būdą ir formą, atitinkančią šių laikų patirtį. Mažiau samprotaujama apie reprezentacijos formas, jų kultūrinę reikšmę ir raišką. Pavyzdžiui, ar natūralistinės statulos, žmogaus figūros reprezentacijos, siekiančios dominuoti miesto erdvėje, yra nekintanti memorialinės skulptūros raiškos forma? Todėl apeliuodamas į vizualinės patirties pokyčius ir naujus mūsų žvilgsnio rakursus, Mitchellas skatina diskutuoti apie skulptūros vaidmenį šiuolaikinėje kultūroje apskritai ir pamėginti atsakyti į klausimus: „Kokią vietą šiuolaikinėje meno sistemoje užima skulptūra? Ar ji, kaip ir fotografija, tapyba, koliažas ar kitos vaizdo kūrimo technikos, nebuvo paveiktos reginių, ekranų, instaliacijų, aplinkos

dizaino ir žiniasklaidos, be galo kartojamų ir dematerializuotų vaizdų kultūros? Ar ji iš tikrųjų atlieka išskirtinį vaidmenį kaip specifinė medija, susaistyta su ilgalaike ir gilia istorija?“ (ten pat, p. 248). Šie klausimai skatina mąstyti apie skulptūrų egzistavimą miesto aikštėje ir visuomenės akiratyje, jų matomumą ir nematomumą, formalius polinkius ir likimą. Taip pat pagrįstai kyla klausimas apie paminklų ideologinį paveikumą: „Ar jie pajėgūs atlikti jiems keliamą uždavinį šiais vaizdų kultūros klestėjimo laikais, kai visas mūsų gyvenimas dėl kino, televizijos, interneto ir t. t. įtakos yra vizualiai nepalyginamai išpūdingesnis?“ (Čepaitienė 2011). Tad galbūt svarbiau sutelkti dėmesį į vietas, kuriose jos yra įkurdinamos, kurias užima, kuria ir keičia; apie galimybes ne tik užpildyti miesto aplinką praeities ženklais, bet ir išreikšti joje užkoduotą atmintį, glūdinčią pačioje aplinkoje, t. y. vietą traktuoti kaip prisiminimus žadinančią terpę.

Išvados

Vizualinė kultūra pasiremia atminties paveldu, o atminties raiška ir patirtis yra tarytum įstatytos į vizualinės kultūros rėmus, stiprinančius estetinį ir emocinį poveikumą. Atminties formavimą nuo XX a. pabaigos perėmė regimos technologijos, paskatinusios tolesnę atminties industriją plėtrą. Abipusė atminties ir vaizdo veikmė, kintančios atminties raiškos ir vizualinės kultūros formos atskleidžia, kad atminties mediacijos procesai turi ambivalentišką pobūdį – talpina ir nostalgijos protrūkius, ir gilėjančią atminties krizę; ir naujus mediatizacijos procesus, ir amnezijos kultūrą; ir transkultūrinės atminties paieškas, ir sėkmingą kultūrinės atminties industriją. Vizualinėje kultūroje ribos tarp praeities ir dabarties trinamos, o atminties reprezentacijos ir recepcijos prielaidos cirkuliuoja transkultūrinėse erdvėse. Vaizdinis atminties įprasminimas yra prasmingas tada, kai atrandamos savitos, savalaikės, mąstančios raiškos formos, kurios pastaruoju metu sutinka kelias kliūtis – politinę instrumentalizaciją ir vartotojišką ideologiją.

Literatūra

- Assmann, Jan. 2015. Memory and Culture. In: *Memory. A History*, ed. by Dmitri Nikulin. Oxford, New York: Oxford University Press, p. 325–350.
- Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent. Paris: Gallimard.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Théorie de l'acte d'image*, trad. Frédéric Joly. Paris: La Découverte.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Čepaitienė, Rasa. 2011. Atminties kultūra – neatsiejama nuo vertybių, *bernardinai.lt*, 2011 02 08. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-02-08-savaite-pokalbis-dr-r-cepaitiene-atminties-kultura-neatsiejama-nuo-vertybiu/57597> [žiūrėta 2018 05 21].
- Dmitri, Nikulin. 2015. Introduction. Memory in Recollection of Itself. In: *Memory. A History*, ed. Dmitri Nikulin. Oxford, New York: Oxford University Press, p. 3–34.

- Elkins, James. 2009. Introduction: The Concept of Cvisual Literacy, and Its Limitations. In: *Visual Literacy*, ed. James Elkins. New York, London: Routledge, p. 1–10.
- Jameson, Fredric. 1992. *Signature of the Visible*. London: Routledge.
- Jameson, Fredric. 2002. *Kultūros posūkis: rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*, iš anglų kalbos vertė Auksė Mardosaitė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Kavolis, Vytautas. 2001. Nuo metafizinio teatro į Apšvietos baimę. In: *Egzodo Donelaitis: lietuvių išeivių tekstai apie Kristijoną Donelaitį*, sud. Mikas Vaicekuskas. Vilnius: Aidai, p. 447–473.
- Kracauer, Siegfried. 2010. *Theorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard, Claude Orsoni. Paris: Flammarion.
- Mitchell, W. J. Thomas. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. On the Utility and Liability of History for Life. In: *Unfashionable Observations*, trans. Richard T. Gray. *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Vol. 2. Stanford: Stanford University Press.
- Simons, Jon. 2009. From Visual Literacy to Image Competence. In: *Visual Literacy*, ed. James Elkins. New York, London: Routledge, p. 77–90.
- Sontag, Susan. 2004. Reading the Torture of Others. In: *The New York Times*, 2004 05 23. Prieiga per internetą: <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> [žiūrėta 2018 04 12].
- Zilnys, Ramūnas. 2013. Filmą apie M. K. Čiurlionį sukūręs britas nusivylė V. Landsbergiu, *lrytas.lt*, 2013 08 31. Prieiga per internetą: <https://zmones.lrytas.lt/tv-antena/2013/08/31/news/filma-apie-m-k-ciurlioni-sukures-britas-nusivyle-v-landsbergiu-4735778/> [žiūrėta 2018 04 09].

Image as Memory Media

Summary

Keywords: memory, memory culture, image, visual culture, representation, media, visibility

Memory and visibility are two trajectories of the modern world that have led to a regular change of culture. From the second half of the 20th century nostalgia combines with repentance, memories with reminiscences, turning our gaze back to the past, collective and individual experience, but at the same time the supply of various images, expanded by creative engineering, increases. The processes of memorialisation are gradually overshadowed by the mediation and industrialisation of memory, supported by globally operating techno-liberalism. The overwhelmed culture of images also experiences significant transformations. Global visibility has influenced the field of culture, not only by captivating the attention, changing the trajectories of the sight, but also shifting the meanings of memory, cultural reflections and institutional practices. Memory and visual culture studies are usually explored in different theoretical fields, so this article aims to discuss their interactions and synergies that reveal a wider spectrum of socio-cultural transformations.